

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLÈS BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

JUILLET-AOÛT 1924

**F. de Mély.** — Signatures de primitifs (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) : De Cluny à Compostelle.

**Marcel Laurent.** — L'Art du Pays de Liège au Pavillon de Marsan.

**Édouard Michel.** — La Collection Mayer van den Bergh à Anvers.

**Louis Réau.** — Houdon sous la Révolution et l'Empire.

**François Fosca.** — Les Salons de 1924 (2<sup>e</sup> article) : Le Salon des Tuileries.

**Pascal Forthuny.** — Alfred Latour, graveur sur bois.

**René Brancour.** — Chronique musicale.  
Bibliographie.

## Trois gravures hors texte :

*Calvaire*, par Quentin Metsys (Collection Mayer van den Bergh, Anvers) : héliotypie.

*Buste de Napoléon*, par Houdon (Musée de Dijon) : héliotypie.

*L'Île de la Cité vue des toits du Louvre*, bois original de M. Alfred Latour.

87 illustrations dans le texte.

66<sup>e</sup> Année. 749<sup>e</sup> Livraison.

5<sup>e</sup> Période. Tome X.

Prix de cette Livraison : 20 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4<sup>o</sup> carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

Rédacteur en chef : M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.

## COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;

Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;

R. KECHELIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Professeur au Collège de France ;

E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;

Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;

G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

## PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . 80 fr. | ÉTRANGER. . . . . 100 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

## ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

## PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. . . . . 120 fr. | ÉTRANGER. . . . . 140 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de *La Gazette des Beaux-Arts*, 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de *La Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

## BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4<sup>o</sup> carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.



1127-25

# BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6°)

*Directeur* : Théodore REINACH, membre de l'Institut.  
*Directeur-adjoint* : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

## COMITÉ DE RÉDACTION

*President* : Raymond KOEHLIN, président du Conseil des Musées nationaux.  
MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.  
Théodore REINACH.  
Paul VITRY, conservateur des musées nationaux, *Rédacteur en chef de la Revue*.  
Georges WILDENSTEIN.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et Départements. . . . .	Un an	40 fr.	Six mois	21 fr.
Étranger.. . . .	Un an	50 fr.	Six mois	27 fr.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS

Prix du numéro : **Deux** francs.

BEAUX-ARTS paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, de 16 pages in-4° carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique* : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Le numéro 15 du 1<sup>er</sup> août

consacré aux

## ÉGLISES ROMANES D'Auvergne

contient 31 illustrations

texte de M. JEAN VERRIER

\*



# CAILLEUX

TABLEAUX de MAÎTRES du XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII<sup>e</sup>*

R. C. Seine 93 343

## GALERIES GEORGES PETIT

8, Rue de Sèze, PARIS. — Téléphone : Central 44-58

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES — IMPRIMERIE D'ART

BRONZES DE BARYE

EXPERTISES

ACHAT ET VENTE DE TABLEAUX MODERNES

de l'École de Barbizon et impressionniste

## GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Échelle

R. C. Seine 171 152

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

## TABLEAUX ANCIENS

*Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive*

## JEAN CHARPENTIER

Tableaux Anciens et Objets d'Art

Décorations du XVIII<sup>e</sup> Siècle

*Galerie d'Expositions :*

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII<sup>e</sup>)

R. C. Seine 100 416



# **WILDENSTEIN**

**Tableaux Anciens**

**Objets d'Art et d'Ameublement**

***57, Rue La Boétie***

**✻ PARIS ✻**

**MÊME MAISON .**

***647, Fifth Avenue* ✻ **NEW-YORK****



# DUVEEN BROTHERS

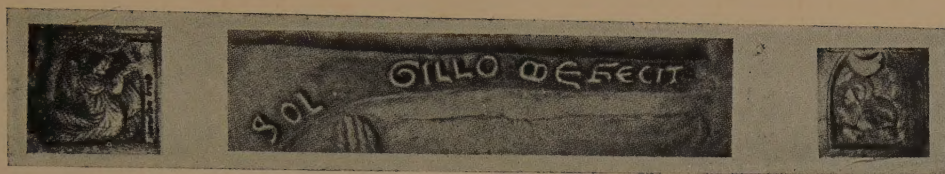


LONDON

PARIS

NEW-YORK



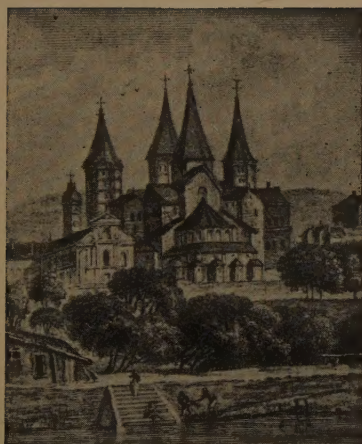


SIGNATURE DE GILLO  
ARCHITECTE DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-PONS-DE-THOMIÈRES (HÉRAULT)  
A GAUCHE, LE SOLEIL ; A DROITE, LA LUNE

## SIGNATURES DE PRIMITIFS

(XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> SIÈCLES)

## DE CLUNY A COMPOSTELLE



Cliché Mély.

L'ABBAYE DE CLUNY  
AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Au retour d'un voyage d'études au Maghreb<sup>1</sup>, M. Ém. Mâle a regagné le Nord en suivant les routes du *Guide du pèlerin de Compostelle*, que les moines de Cluny avaient rédigé au commencement du XII<sup>e</sup> siècle pour les pieux voyageurs entraînés par leur dévotion vers Saint-Jacques de Galice.

Il s'est arrêté dans les sanctuaires qui bordaient les chemins sillonnés par ces foules que leur foi conduisait jusqu'à l'extrémité de l'Espagne ; il les a longuement examinés et, découvrant dans presque toutes des traces de l'art de l'Islam, il en conclut que des artistes avaient fait partie de ces pèlerinages et qu'imprégnés de l'art des Maures, au milieu des-

quels ils avaient ainsi vécu quelque temps, ils exécutèrent et décorèrent les monuments qu'il nous fait admirer.

Il faut tout de suite dire que c'est de sa part pure hypothèse. Il ne croit pas, par exemple, pouvoir affirmer que « l'artiste qui donna à la cathédrale de Clermont son décor arabe, arrivait par la route des pèlerins et avait vu

1. Ém. Mâle, *Les Influences arabes dans l'art roman*. *Revue des deux mondes*, 15 novembre 1923, pp. 311-343.



non seulement l'Espagne chrétienne, mais encore l'Espagne musulmane (p. 324) », il se contente d'une probabilité: « c'est au <sup>x</sup><sup>e</sup> siècle que doivent remonter ces imitations de l'art arabe » (p. 323), en s'appuyant sur le texte d'un théologien *inconnu* du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, pour préciser les relations du monde chrétien de France et des Arabes d'Espagne (p. 327).

Comme sur *tous* les sanctuaires dont il nous parle, nous avons des documents précis, je voudrais refaire aujourd'hui avec lui le même voyage, en y ajoutant les renseignements dont il ne semble pas avoir eu connaissance.

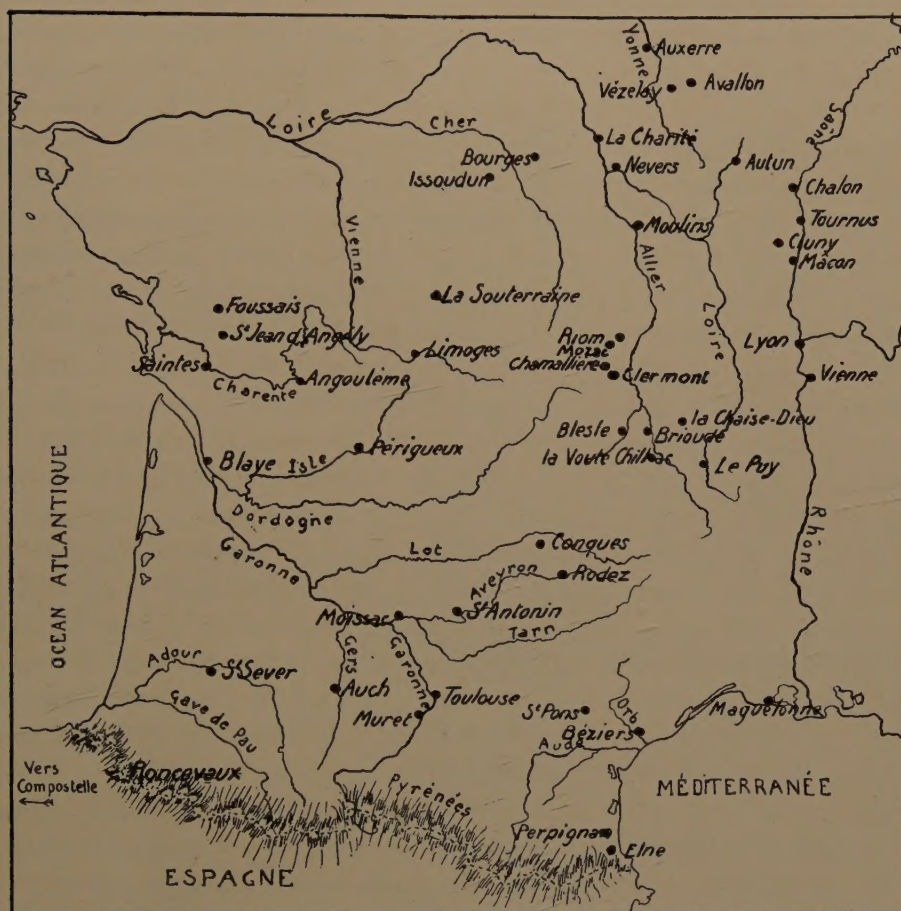
Quoique je ne saisisse pas très bien le plan en ordre dispersé dans lequel le savant critique présente sa thèse, nous faisant passer brusquement du Midi au Nord, de l'Est à l'Ouest, revenir en arrière après nous avoir rapidement entraînés très loin dans le charme de ses descriptions, comme sa discipline magistrale a dû en déterminer scientifiquement les grandes lignes, je m'incline, et le suivrai pas à pas dans les étapes qu'il lui plaît de nous marquer. Seulement, pour faciliter les rapprochements, je crois indispensable de les accompagner alors d'une petite carte, qui va permettre de repérer les liens qui doivent coordonner nos deux efforts.

Avant tout, il est indispensable, je crois, d'exposer en quelques lignes quel fut de l'An Mil au <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle, l'historique de notre art national, dont on ne paraît pas assez s'être préoccupé.

Il se divise en deux parties très distinctes : l'ère monastique, pendant laquelle l'art est exclusivement aux mains des religieux, et l'art laïque qui va lui succéder au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Bien que, dans le temps, la séparation soit loin de s'être produite partout à la même date, puisqu'elle va de 1077 à 1235, dans l'espace, elle a toujours eu la même cause. Elle est déterminée par l'affranchissement des communes, qui, dès qu'elles ont pris conscience de leur force et de leur liberté, organisent les *corporations* laïques, les maîtrises, qui vont aussitôt remplacer les écoles religieuses. Le Midi semblerait s'être beaucoup plus tôt libéré de la tutelle du clergé, car dès le <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, nous y voyons des *confréries* d'artistes laïques, mais c'est pure apparence ; elles tiennent toujours intimement à l'église par leur lien religieux. Dans le Nord, au contraire, c'est de haute lutte que les *corporations* se constituent, et lorsqu'au-paravant, dans les chartes, dans les documents, nous trouvons cités des *magistri* laïcs, ils sont sous la dépendance du clergé, qui, pour maintenir l'ordre établi, crée pour les plus éminents, des prébendes de chanoines laïcs, dont les premières paraissent être celles d'Auxerre qui datent de 1051. Dans l'Île de France, l'organisation laïque sera consacrée par le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau, au milieu du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle. Ici, où nous n'avons à nous occuper que de l'art roman, nous demeurerons étroitement dans l'ère monastique ; nous ne dépasserons même pas 1150.



Cette époque, le néfaste sentimentalisme des romantiques nous l'a complètement obnubilée. Il la considère, en effet, la décrit avec des yeux purement concordataires. Pour lui les prélats du moyen âge sont semblables à ceux de nos jours : pieux directeurs d'âmes, pacifiques administrateurs de diocèses tranquilles, s'occupant exclusivement du recrutement de leur clergé et de



CARTE DES ABBAYES MENTIONNÉES DANS LE *Guide de Cluny à Compostelle*.

son entretien. des fonctionnaires moraux dépendant du gouvernement. Quelle différence pourtant ! Les évêques, les abbés du moyen âge, sont de très grands seigneurs, jaloux de leurs droits, grands batailleurs, revêtant facilement le harnois de guerre, grands artistes : si grands même que bien souvent ils ne sont nommés évêques que parce qu'ils sont grands architectes : « quia sapiens architectus, ædificandi peritus, architecturæ peritus, super omnes artifices, mirabilis artifex, cementarius elaborans propriis manibus », nous disent



les textes ; parfois même ils sont déposés, comme ce Grégoire de Poitiers en 1157, *quia sciolus artis suæ*, à cause de leur incompétence. Enfin, ce qui est peut-être inattendu, pour récompense de leur talent ils sont canonisés, parce que leur œuvre est miraculeuse et que Dieu seul a pu l'avoir inspirée. On trouvera dans la *Revue de l'art* quelques-uns de ces artistes sanctifiés en raison de leurs travaux, au nombre de soixante-quinze, que j'ai découverts dans les *Bollandistes*, dans les *Instrumenta* de la *Gallia*, dans les *Gestes des évêques*, dans la *Patrologie de Migne*, dans les *Chroniques des Abbayes*. C'est en effet une mine inépuisable pour notre histoire artistique, que cette littérature liturgique, malheureusement négligée, alors cependant qu'on sait qu'elle permit naguère à Riant, de reconstituer l'histoire de la Quatrième Croisade. Par elle nous pourrions connaître les grandes écoles abbatiales de l'architecture monastique qui faisait partie des sept arts libéraux (la géométrie), enseignés dans les monastères par les plus célèbres docteurs ; nous dégagerons ainsi les écoles, du Bec, fondée par saint Hellouin, qui fournit à l'Angleterre au XI<sup>e</sup> siècle, les prélats-architectes les plus réputés, sous la direction de saint Lanfranc, archevêque de Cantorbéry en 1067, de Saint-Benoit-sur-Loire, dirigée par Gilbert qui eut pour élève le vénérable Fulbert, plus tard écolâtre à Chartres dont il devint évêque en 1009, de Tiron, de Corbie, de Solignac, de Conques, de La Chaise-Dieu, de Toulouse, enfin de Cluny, pour n'en citer que quelques-unes parmi les plus célèbres. Et tous les documents nous montrent les prélats présidant à l'œuvre de leurs cathédrales, les abbés dirigeant la construction de leurs abbayes, jusqu'au moment où Richard de Saint-Léger, abbé de l'abbaye du Bec qui avait porté si loin la réputation de l'art français, est obligé de confier à Waul-tier de Meulant, architecte laïc, en 1214, le soin de reconstruire l'église de son abbaye. Hellouin, Lanfranc, Paul, Gundulph, Ernulf, gloires du Bec au XI<sup>e</sup> siècle, durent tressaillir dans leur tombeau.

Aussi, jusqu'à ce moment le mot « fecit », quand il suit un nom de prélat, a-t-il une signification très précise. Il signifie « a fait » et non pas « a fait faire » comme on le répète ; dans maints cas, il est en effet remplacé par un mot indiscutable, sans ambiguïté : « formavit, inchoavit, gessit, elimavit, excrevit, incensit, fabricavit, composuit, sanxit, instauravit, constituit, struxit, urgebat, celavit, complevit, condit, edificavit ». Vraiment est-il permis de penser que le latin est une langue assez peu précise pour que tous ces termes, essentiellement architecturaux, doivent tous être traduits par « a fait faire, a fait construire, a fait élever » surtout, quand dans la même phrase, on voit que le même évêque *fecit*, « a fait » tel monument, et *fecit fieri* « a fait faire » tel autre. D'ailleurs nous rencontrerons souvent des précisions plus serrées encore, quand nous verrons les évêques qualifiés de « Dædalus ipse, alter Hyram, Belseel secundus », tracer de leurs propres mains le plan de leur



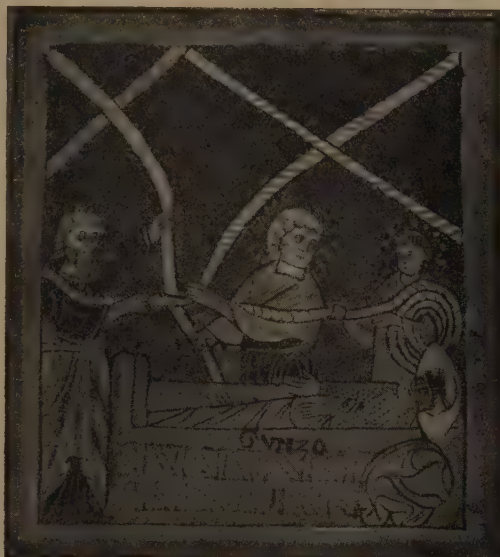
église, « *descripsit sub pergamento* », surveiller, diriger les ouvriers, et payer même leur talent de leur vie, comme Conrad de Pfullingen, considéré comme martyr et sanctifié comme tel, parce qu'il fut assassiné par un architecte laïque, Proberus, en 1066, qu'il avait remplacé *lui-même*, dans la conduite des travaux de sa cathédrale d'Utrecht, en raison de ce qu'il exigeait un prix trop élevé.

Ce rapide exposé qui pourrait sembler superflu, m'a paru tout au contraire indispensable, d'abord pour situer exactement l'art roman qui fait l'objet de notre étude, puis pour nous permettre de faire ressortir le rôle important des évêques, des abbés et des moines que nous allons rencontrer dans l'œuvre des monuments des <sup>x</sup><sup>e</sup> et <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècles, devant lesquels, à la suite de M. Ém. Mâle, nous allons nous arrêter.

\*  
\* \*

N'importe-t-il pas, en débutant, de tenter de mettre au point les deux extrémités de la chaîne, Cluny et Compostelle, avant de se préoccuper de leur influence sur les églises qui jalonnent la distance qui les sépare? Il serait fâcheux, en effet, de présenter subjectivement, comme cela est d'ailleurs déjà plusieurs fois arrivé, l'influence d'une basilique sur une autre, alors que, par les noms des architectes, par les dates, se révèle tout le contraire.

Quand on visite Cluny, dit M. Ém. Mâle, après avoir lu l'histoire de cette grande abbaye, on y voit, dans le triforium un détail qui présente une particularité singulière : chacun des arcs en plein cintre qui le composent est bordé d'une suite de petits demi-cercles qui se touchent et dessinent autour de l'arc un feston. C'est la marque de l'église mère (p. 313). Ce détail lui apparut longtemps comme une bizarrerie singulière, jusqu'au moment où il s'aperçut qu'il était emprunté à l'art arabe. Et voilà qu'il le retrouve à la fin du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle à Saint-Jacques de Compostelle, au-dessus de la Puerta de las Platerias,



Cliché Mély.

SAINT PIERRE, SAINT PAUL, SAINT ÉTIENNE  
APPARAISSENT EN RÊVE A GAUZON  
ET LUI DONNENT AVEC DES CORDES  
LES MESURES DE L'ABBATIALE DE CLUNY  
1083

(Miniat. du ms. lat. 17716, f° 43, Bib. Nat.)



la Porte des Orfèvres. Dès cette époque, ajoute-t-il alors, l'Espagne fut sans cesse présente à la pensée des abbés de Cluny. Ce sont eux qui organisent les pèlerinages de Compostelle, la croisade contre les Maures. En échange, Alphonse VI, roi de Castille, l'ami de saint Hugues, abbé de Cluny, après avoir pris Tolède en 1085, voulut par ses largesses contribuer à la construction de la nouvelle église de Cluny que saint Hugues commença en 1088.

« Peut-être l'architecte de Cluny avait-il accompagné saint Hugues dans les deux voyages qu'il fit en Espagne, peut-être fut-il un de ces moines clunisiens qu'Alphonse VI appela à Tolède, car l'Espagne a mis sa marque sur cette église qui lui fut particulièrement chère » (p. 315).

De Cluny, que savons-nous d'absolument certain ? L'abbatiale était après Saint-Pierre de Rome la plus vaste basilique de la chrétienté. Divisée dans sa longueur par deux transepts inégaux, elle comprenait cinq nefs, terminées par une abside circulaire, surmontée de cinq clochers : elle était sous le vocable de saint Pierre et saint Paul.

M. Ém. Male nous dit donc qu'en s'associant à la construction de la nouvelle église Alphonse VI voulut lui témoigner sa reconnaissance. Grâce aux subsides du roi d'Espagne après la prise de Tolède (1085), l'église fut commencée « trois ans après » (p. 315), en 1088 par conséquent.

Il est certain que cette date de 1088 est admise par tout le monde ; c'est l'année d'ailleurs où Hézelon, le célèbre moine-architecte de Liège, est envoyé à saint Hugues, avec Tézelin, maître de la Vie spirituelle, Alger, docteur en théologie, par Albéron, évêque de Liège, pour diriger l'œuvre, qui est terminée en 1108 ; une simple soustraction donne ainsi vingt ans, pour la durée des travaux. Il semble alors que les documents n'ont plus rien à nous apprendre.

Si au contraire nous poussons plus avant nos recherches, la *Vie de saint Hugues* va nous ouvrir des horizons nouveaux. Hugues avait été élu prieur de Cluny en 1048. Devant le nombre croissant des religieux qui affluaient dans son abbaye, il craignait que le temps lui manquât pour l'agrandir et pour élever une basilique digne de son ordre ; car l'argent lui faisait défaut. Aussi temporisait-il, quand le ciel vint à son secours. Il y avait à Cluny, un vénérable vieillard, nommé Gauzon — le manuscrit dit Gunzo — successeur de saint Bernon sur le siège abbatial de Baume-les-Messieurs<sup>1</sup>. Il était venu chercher la paix à Cluny, et était sur le point d'expirer, quand saint Pierre lui apparut avec saint Paul et saint Étienne, lui donnant le plan de l'église ; il devait se lever de son lit et transmettre à saint Hugues la révélation. Si sa

1. On ne le trouve pas dans la liste des abbés de Baume, dont saint Bernon fut abbé jusqu'en 910 ; son successeur fut Wido, qu'on retrouve en 928 à Gigny.



mission était bien accomplie, Gauzon vivrait *sept ans* encore. Il se leva, alla trouver Hugues et les travaux commencèrent, d'autant plus rapidement que saint Pierre avait pris soin de donner toutes les dimensions de l'édifice, en tendant les cordeaux que saint Étienne relevait ensuite.

Assurément nous n'avons pas de dates à donner : mais un premier point est tout de même acquis : Hugues commence l'église *sans ressources*. Pouvons-nous serrer davantage les précisions ? Un passage de la *Gallia* m'intriguait fortement. Alors que tout le monde parle de vingt ans, j'y avais lu que les travaux en durèrent au contraire vingt-cinq : d'où provenait cette différence ? Or, n'apparaît-il pas immédiatement qu'un simple recouplement peut nous donner la solution ? On sait qu'Hézelon succéda à Gauzon : Hézelon qui arrive après les subsides d'Alphonse VI, et peut-être même à cause d'eux, travaille vingt ans, à partir de 1088 ; les cinq années en plus sont donc les années pendant lesquelles Gauzon travaille seul pour saint Hugues, avant l'offrande du Roi d'Espagne. Ne venons-nous pas de voir que Gauzon avait vécu sept ans après sa vision ? Les premiers travaux de Cluny dateraient ainsi, je crois, de toute évidence, de 1083.

Il semble vraiment peu probable que Gauzon qui était déjà très vieux en 1075, alors qu'il n'était pas encore question de rebâtir Compostelle, et qu'Hézelon, célèbre architecte de Liège, soient allés prendre leurs modèles en Espagne, à la suite de saint Hugues, ou qu'ils aient fait partie des réguliers clunisiens qu'Alphonse VI appela à Tolède : les dates ne s'y opposent-elles pas ? En 1083, Tolède d'ailleurs n'était pas encore reconquise.

Hézelon, *cementarius*, *magnum magister*, fut canonisé pour avoir mené à bien les travaux de l'abbatiale, Gauzon fut simplement déclaré vénérable. Les voûtes s'écroulèrent en 1125 ; le *Cartulaire de Lieu-Dieu* dans le



Cliché Mély.

GAUZON EXPLIQUE A SAINT HUGUES SA VISION

(Miniature du ms. lat. 17716, f° 43, Bib. Nat.)



Doubs, nous apprend qu'en 1149, Milon était *magister operis Cluniacensis*.

De Compostelle, tout le monde parle, mais sans s'accorder. M. Kingsley-Porter prétendait récemment que le chapitre de Saint-Sernin de Toulouse fit tous ses efforts pour rivaliser avec Saint-Jacques de Compostelle. C'est



Phot. J. Roig.

LA PORTE DE GLOIRE DE SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE

dire que les deux basiliques étaient à tout le moins contemporaines : le jeune archéologue américain pense même que Compostelle est antérieur. M. Paul Deschamps vient dans un travail des plus serrés, dont le seul tort est de ne pas indiquer par son titre les renseignements précieux qu'il a réunis, de nous permettre de parler de Saint-Jacques d'après des documents

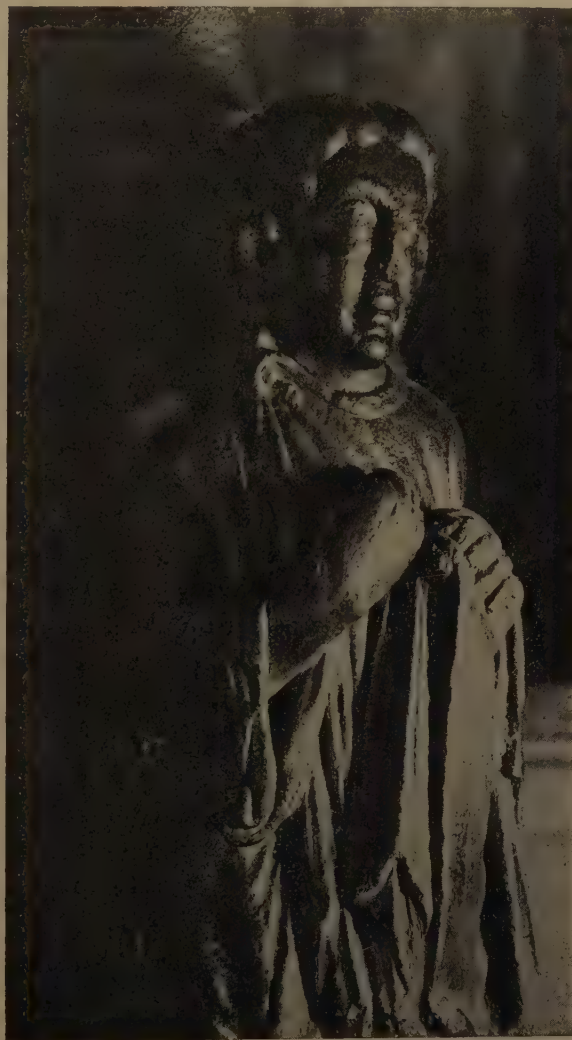


indiscutables<sup>1</sup> : quand dans un instant nous arriverons à Saint-Sernin, on verra que les dates, de deux sources différentes, concordent parfaitement.

J'ai eu l'occasion, il y a quelques années, de m'occuper de Saint-Jacques de Compostelle. C'était d'abord à propos des deux Vierges de Toulouse qui ont paru ici-même (*Gazette des Beaux-Arts*, 1921 (2), p. 88), en les rapprochant de deux statues des porches de la basilique, qui, elles, étaient en place en 1124, puisqu'elles sont décrites dans le *Guide*, puis dernièrement dans la *Renaissance* (octobre 1923, p. 547), où, parlant des architectes et de leurs portraits qu'ils mêlaient à la décoration des monuments qu'ils venaient d'élever, j'ai signalé au grand portail, la figure de Mathieu, l'architecte, accompagnée de cette inscription :

ANNO AB INCARNATIONE DOMINI  
M<sup>o</sup> C<sup>o</sup> LXXXIII ERA I<sup>a</sup> CC<sup>a</sup>  
XXVI<sup>a</sup> DIE KL. APRILIS  
SUPERLIMINARIA PRINCIPALIVM  
PORTALIVM ECCLESIE BEATI  
JACOBI SVNT COLLOCATA PER  
MAGISTRUM MATHEVM QVI A FVN-  
DAMENTIS IPSORVM PORTALIVM  
GESSIT MAGISTERIVM.

1. Paul Deschamps, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne*. Paris, Société d'imprimerie, 1924, in-8 (Extrait du *Bulletin monumental*, 1923).



Phot. J. Roig.

STATUE DE MATHIEU  
ARCHITECTE DE SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE  
1183



Em. Bertaux en avait autrefois montré l'importance. La porte principale ne fut ainsi terminée qu'en 1183, un siècle par conséquent après le commencement de l'abbatiale de Cluny, soixante-quinze ans après son achèvement ; nous n'avons donc aucun renseignement à lui demander. Mais M. P. Deschamps, au contraire, vient de mettre en valeur certains passages du *Guide*, qui précisent que la construction de Saint-Jacques fut commencée après celle de Sainte-Foy de Conques, de Saint-Martial de Limoges et de Saint-Sernin de Toulouse, le 5 des Ides de juillet 1078 : les deux architectes, de nom essentiellement français, en furent Bernard le



GERLANUS, ABBÉ ARCHITECTE  
DE SAINT-PHILIBERT DE TOURNUS  
(XI<sup>e</sup> SIÈCLE)

(D'après l'*Histoire de l'Art*, d'André Michel.)

Vieux et Robert, *disdascali lapididæ*, qui avaient sous leurs ordres cinquante ouvriers. Mais les travaux, faute d'argent, se traînaient : en 1112 le chœur n'était pas achevé : en 1117, un incendie retarda les travaux : il fallut attendre l'année 1124, pour que la plus grande partie de l'édifice fût terminée. En 1125, l'archevêque Diego Gelmirez faisait enfin placer les cloches, deux grandes et deux petites, par un « fondeur français de grande renommée », dont malheureusement l'*Historia Compostellana* n'a pas conservé le nom. Depuis plus de quinze ans, l'abbatiale de Cluny était complètement terminée.

On voit, par les dates, qu'il est assez difficile de croire que Compostelle ait eu sur Cluny l'influence qu'on lui voudrait attribuer. Ces deux points jalonnés,

nous allons mettre nos pas dans les pas de M. Ém. Mâle et examiner les origines de toutes les églises où il aperçoit des influences islamiques sans cependant pouvoir les expliquer.

Voici Tournus. En 1080, Pierre, le prieur, fait un voyage en Espagne ; Compostelle sort à peine de terre. Dans l'église nous trouvons deux noms bien français. Le premier est dans la tribune de l'orgue, au-dessus d'un petit bas-relief qu'on peut attribuer à la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle. Il représente un personnage tenant dans sa main un marteau de maçon ; on y lit : *Gerlanus Abate isto monetarium* : en mauvais latin : « Gerlanus abbé de ce monastère. » Nous retrouverons le même nom dans une église du Roussillon.



Dans la crypte, sur la base d'une colonne, est inscrit ; RENCO ME FECIT. Nom assez rare, mais porté par un évêque qui assista au Concile de Limoges de 1034. Ces deux artistes allèrent-ils en Galice ?

Assez loin de là, « La Charité-sur-Loire présenterait une inexplicable énigme si on ne songeait immédiatement à l'Espagne, à Tolède » (p. 318). Il faudrait connaître la vie de Gérard de Saxoine, qui en fut l'architecte, pour répondre à cette question.

Et nous redescendrons alors vers le Sud : des modillons à copeaux arabes, qu'on aperçoit dans la cathédrale de Clermont (p. 321), qu'on retrouve dans plusieurs autres églises de l'Auvergne, permettraient vraiment de conclure que les gracieuses fleurs, le modillon arabe qui les accompagnent, sont l'œuvre d'un architecte français qui connaissait Cordoue (p. 322). Là, nous avons la tombe d'un architecte, Jean Deschamps, inhumé avec sa femme au parvis de l'église, — *sub stillicidio* — ; elle date de 1280, trop tardive par conséquent pour que nous en parlions : hier, M. Bréhier communiquait à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (18 janvier

1924), le nom du clerc Aleaumè, l'architecte de la cathédrale de Clermont au x<sup>e</sup> siècle : celui-ci apparaît peut-être un peu trop tôt. Mais il est alors dans la cathédrale un chapiteau dont l'inscription a prêté à bien des discussions : l'*Histoire de l'Art* s'est arrêtée à la lecture RITTIVS ME FECIT. Or elle est beaucoup plus simple : il y a ROTBERTVS ME FECIT ; ce nom de Robert d'ailleurs, sans nom de famille, est aussi difficile à identifier. Enfin, un autre chapiteau, que nous allons retrouver identique à Brioude, représentant un usurier que le diable emporte en Enfer, peut fournir un renseignement



CHAPITEAU  
DE LA CATHÉDRALE DE CLERMONT-FERRAND  
PORTANT DANS L'INSCRIPTION DE GAUCHE  
LA SIGNATURE DE « ROTBERTVS »





CHAPITEAU DE BRIOUDE  
REPRÉSENTANT L'AVARE  
AVEC LA SIGNATURE  
DE L'ARCHITECTE  
« MILE ARTIFEX »  
(D'après l'*Histoire de l'Art*,  
d'André Michel.)

qui expliquerait la parenté entre les deux églises.  
A Brioude, le chapiteau porterait, d'après les  
meilleurs critiques :

MILE ARTIFEX SCRIPSIT TV PERIISTI VSVRA

Comme on peut le voir par l'estampage que j'en  
ai fait sur place, il y a non pas *periisti usura*, mais  
*peris usura*, ce qui permet d'y lire un vers hexamètre :

*Mile artifex scripsit tu peris usura.*

C'est la tradition poétique des inscriptions médié-  
vales.

Les critiques s'en vont répétant que celle-ci doit  
se traduire : « Le diable aux mille artifices a écrit, tu as péri par l'usure. »  
Vraiment il faut être bien piètre latiniste pour proposer cette version : MILE,  
avec un seul L = Mille, ARTIFEX = artifices, alors qu'il est simple d'y lire,  
« Mile l'architecte a écrit, tu périss par l'usure. » Ce nom de Mile est fort  
commun à cette époque, et nous retrouvons continuellement, *artifex*, pour  
architecte. Mais voilà, la première traduction date du temps de la légende de  
l'anonymat obligatoire des artistes, de l'interdiction d'inscrire nulle part leur  
nom, d'être mentionnés dans les textes, — nous n'en sommes encore actuelle-  
ment qu'à *vingt-cinq mille*. On est donc au contraire en droit d'écrire aujour-  
d'hui que Mile fut l'architecte, ou tout au moins donna les plans de toutes ces  
églises dont on constate l'étroite parenté et où nous rencontrons ce chapiteau.

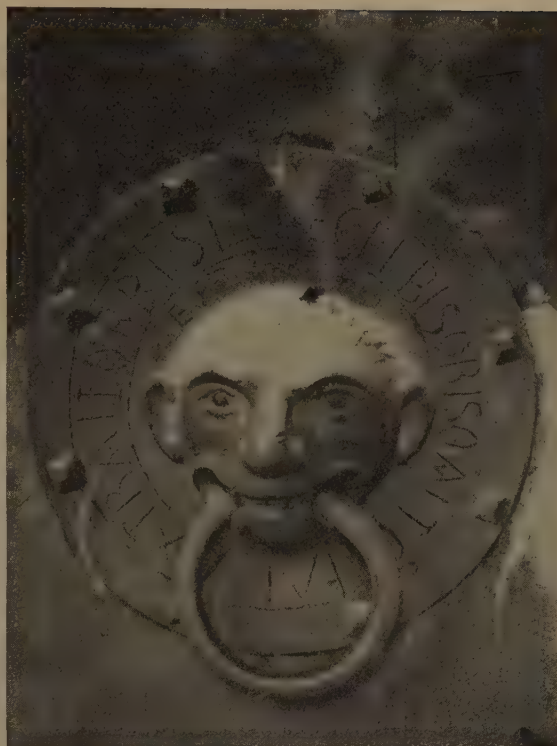
A la porte de l'église de Brioude, deux têtes de lions, inspirées certainement  
d'un de ces petits lions en cristal  
de roche de l'époque fatimique  
que les pieux voyageurs rappor-  
taient de leurs pèlerinages en  
Terre Sainte, sont signées :  
GIRAVLDVS ME FECIT. On  
ne saurait réellement les ratta-  
cher à la tradition de pèleri-  
nages en Espagne.

Nous sommes tout proche de  
La Chaise-Dieu qui est à 24 ki-  
lomètres de Brioude. Assuré-  
ment cette riche abbaye ne pou-

PERIISTA  
MILE AR  
SCRIPIT

INSCRIPTION DU CHAPITEAU DE BRIOUDE  
« MILE ARTIFEX SCRIPSIT »

vaît rentrer dans le cadre de M. Ém. Mâle, puisque l'église fut entièrement reconstruite en 1345 sur l'ordre de Clément VI par Hugues Morel, aidé de Jean de Sanholis et de Jean David. A cette époque, Pierre de Cebazat mentionne le goût des moines pour l'architecture. Mais, comme nous signalons les architectes français de cette région, au XI<sup>e</sup> siècle, on ne saurait passer sous silence la *Vie de saint Robert*, des comtes d'Aurillac, fondateur de l'abbaye en 1046, mort en 1067, que nous trouvons dans les *Bollandistes* au 24 avril. Il fut en effet canonisé pour avoir construit, lui-même, nous apprend Marbode, archevêque de



Phot. N. Thiollier.

ANNEAU DE PORTE DE L'ÉGLISE DE BRIOUDE  
SIGNÉ « GIRAVLDVS ME FECIT »  
DANS LE PREMIER CERCLE  
AU-DESSUS DE LA TÊTE DU LION



Cliché Mély.

STATUE PRÉSUMÉE  
DE SAINT ROBERT  
D'AURILLAC  
ARCHITECTE  
DE LA CHAISE-DIEU  
(Était en 1855 à Château-Robert.)

Rennes († 1123), son contemporain, plus de cinquantes églises, et avoir organisé une école de sculpture si réputée, que nous voyons Guinamond, exécuter à Saint-Front de Périgueux, le tombeau de saint Front, qu'il signe *Guinamundus, monachus Casæ Dei, me fecit*. Artaud, Théodart et Robert, « moines de La Chaise-Dieu », construisent à la même époque l'église de la Sainte-Gemme (Charente-Inférieure); Théodart en fut le *Magister*.

De Limoges où nous sommes entraînés, peu de renseignements nous sont parvenus de ces âges reculés. Cependant nous connaissons Pierre, l'architecte de la cathédrale, Goncerade, l'architecte de Saint-Léonard. De Saint-Martial, nous savons simplement que l'abbé Étienne fit exécuter, avant 936, deux tours pour fortifier l'abbaye; l'église fut consacrée par Urbain II en 1095, par conséquent au temps de Cluny et de



La Chaise-Dieu, mais le nom de l'architecte ne nous est pas parvenu.

Et nous redescendrons à Toulouse, à Saint-Sernin, « ressemblant aux églises d'Auvergne » (p. 324). Ici, nous allons nous trouver en présence de documents précis que nous devons à l'érudition de M<sup>gr</sup> Douais. Qu'il y ait là des impressions d'Orient, on ne saurait le nier : tel cet extraordinaire support de Saint-Jacques, qui semble la copie fidèle d'un ivoire indou ; mais c'est dans le détail et nullement dans l'ensemble que nous les apercevons.

Pierre Roger, qui fut évêque de Toulouse de 1018 à 1032, commença à réunir des fonds pour construire une basilique. Ses successeurs continuent leurs collectes et sous l'épiscopat d'Henri de Bredon (1059 † 1078), vers 1060, les premiers travaux furent entrepris. Le nom du premier architecte ne nous a pas été conservé : mais Anthyme Saint-Paul nous dit qu'au bout de quelques années « il abandonnait le chantier toulousain pour aller construire Saint-Jacques de Compostelle », commencé, nous le savons, en 1078. Ce serait alors, d'après ce que nous avons vu plus haut, soit Bernard le Vieux, soit Roger qui furent à la tête des travaux de Compostelle « *de primordio et fine operis* ». Ainsis'expliqueraient naturellement les rapports entre Saint-Sernin et



Cligné Mély.

LE CHAPITEAU DE SAINT JACQUES  
A SAINT-SERNIN DE TOULOUSE

Compostelle ; Saint-Sernin ayant précédé de huit ans le plan de Compostelle, les dates font justice des théories imprévues de M. Kingsley-Porter.

A ce moment apparaît Raymond Gairard. Sa vie est celle d'un laborieux architecte. Il était laïque et avait bâti deux ponts sur la Garonne. En 1080, nous le trouvons chanoine-architecte de Saint-Sernin ; il a ainsi remplacé « l'architecte parti pour Compostelle » ; les dates concordent admirablement. L'église est consacrée par Urbain II en 1096, le 24 mai, mais le chœur n'est achevé qu'en 1098 ; Raymond Gairard dirige l'œuvre jusqu'à sa mort qui survient en 1118. Il fut canonisé pour avoir mené à bien la construction de Saint-Sernin et pour avoir bâti les deux ponts sur la Garonne. Il n'y a là aucune influence islamique, nous sommes en plein art français.

On connaissait l'abbé Bégon de Conques, du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle, qui a signé un des plus curieux reliquaires du Moyen âge, l'A de Charlemagne, comme un des plus habiles orfèvres de son temps. Une inscription du



LA PORTE DE LA CATHÉDRALE DU PUY  
AVEC LA SIGNATURE « GAUZFREDVS ME O FECIT PETRVS EDIF »

cloître, en vers léonins, nous apprend qu'il était en même temps architecte :

VIR DNO GRATVS  
DE NOMINE BEGO VOCATVS,  
HOC PERAGENS CLAVSTRVM  
QUOD VERSVS TENDIT  
AD AVSTRVM,  
SOLERTI CVRA GESS  
IT ET ALIA PLVRA.

Pour l'église de Sainte-Foy, si célèbre, la *Gallia* (t. I, *Instrum.*, p. 54), nous apprend que l'abbé Odolricus, qui vivait en 1059, la construisit presque entièrement, *basilicam ex maxima parte consummavit*. Encore ici nous n'apercevons pas les rapports directs avec l'Espagne islamique.

Enfin M. P. Deschamps me signale sur un chapiteau un petit personnage, vêtu d'une longue robe, portant une banderolle sur laquelle on peut lire :

BERNARDVS ME FECIT.

Au Puy, nous allons trouver, paraît-il, les monuments qui témoignent



le plus clairement de l'influence musulmane en France. « On y voit deux antiques portes, en bois sculpté, qui ferment l'entrée de deux chapelles : elles racontent l'Enfance et la Passion de Jésus-Christ. Mais il n'y a rien de plus étrange que cette sculpture : les figures sont des silhouettes qui se découpent sur le fond. On pense aussitôt au décor sans relief des sculpteurs arabes : et il se trouve que la première impression est confirmée par une



Arch. Phot. Art. et Hist.

L'ÉGLISE A COUPOLE D'ELNE (PYRÉNÉES-ORIENTALES)  
CONSTRuite EN 1019, PAR L'ÉVÊQUE BÉRENGER  
A SON RETOUR DE JÉRUSALEM

magnifique bordure en caractères coufiques, encadrant une des deux portes. On y croit lire une invocation à Allah. L'Islam ici révèle sa présence et si l'on pouvait douter d'abord, on n'en a plus le droit. »

Je cite textuellement, parce que la thèse des portes « mozarabes » du Puy est une des plus chères à M. Ém. Mâle. Dans tous ses ouvrages il les signale ; elles font partie intégrante de son système artistique. Et pourtant ? Dès l'examen le plus superficiel, cette « magnifique bordure coufique » œuvre d'un Arabe venu au Puy (p. 328) est une simple interprétation déformée de l'invocation *Illî Allâh*, qu'on lit sur les étoffes,

les cuivres, les monnaies, les ivoires, apports de pèlerins d'Orient, qui se trouvaient dans tous les trésors d'églises ; mais ce qui est plus étrange, c'est que le savant historien n'ait pas lu, à côté de la courante orientale, la signature si apparente de l'artiste français qui les exécuta :

GAVZFREDUS ME FECIT : PETRVS EDIF[ICAVIT].

Ainsi c'est un Français, Gauzfredus, qui « a fait » les portes et Pierre qui

a bâti l'édifice. Or ce Pierre était évêque du Puy au <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle (1145-1155). Mais ce qui serait beaucoup plus extraordinaire, si l'hypothèse de M. Ém. Mâle était admise, c'est que toutes les portes des petites églises des environs du Puy, Chamallières, Blesle, La Voute Chillac, certainement œuvre d'une même conception, devraient alors être considérées comme sorties d'un atelier arabe, établi au Puy. Comment, avec les documents que nous commençons déjà à connaître, n'en serait-il demeuré aucune trace ?

Et la cathédrale nous montre ensuite, sculptés sur la porte de Saint-Martin, deux noms d'artistes, bien français, Gachardus et Guiscardus.

A Vienne, où nous passons maintenant, quoiqu'on ne nous le dise pas, c'est assurément de Saint-André-le-Bas dont il doit être question ; là encore, motifs arabes, semblables à ceux du Puy (p. 331). Je ne les discute pas, mais une inscription sur un pilier, qui fut relevée au <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle par Chorier, est ainsi conçue :



Cliché Mély.

BAS-RELIEF DU <sup>x</sup><sup>e</sup> SIÈCLE  
REPRÉSENTANT DES GUERRIERS  
SIGNÉ « RILPVETVS ME FES »

(Musée Lapidaire de Nîmes.)

*Adorate Dominum in aula sancta ejus :  
Et cum statis ad orandum remittite si quid habetis,  
Adversus aliquem usque septuagies septies.  
† Willelmus Martini me fecit  
Anno Millesimo centesimo quinquagesimo secundo ab incarnatione  
Domini.*

Ainsi Saint-André-le-Bas fut construit en 1152 par Guillaume Martin, probablement d'après la forme de son nom, un architecte laïque. Mais souvenons-nous que nous sommes en pays de *confréries* et non de *corporations*.

Chorier nous apprend également que l'architecte de Saint-Maurice en 1395, dont aucun des historiens d'art n'a pu découvrir le nom, s'appelait :



Ginet d'Arche, chef d'une confrérie de maçons, que nous devons rapprocher d'un certain Arquetus d'Arche<sup>1</sup>, peintre à Rodez en 1412.

Le décor du Velay serait même arrivé jusqu'à Lyon, vers lequel nous remontons : la mosaïque de pierres de couleur (p. 333), qui se remarque à la façade de Saint-Martin-d'Ainay serait un dernier souvenir de la cathédrale du Puy. Ne faudrait-il pas faire plutôt un rapprochement avec la mosaïque de Saint-Jean de Lyon, contemporaine, dans laquelle l'artiste avait inscrit son nom : *Stephanus fecit oc?* Nous ne devons pas oublier, qu'Ainay fut

construit par ordre du pape Pascal II, qui avait fait orner d'admirables mosaïques l'église des Santi Quatro Coronati, à Rome. Les influences à chercher devraient être alors plutôt du côté de l'Italie.

Nous prenons la route du Périgord. Ce ne sont pas des hypothèses que nous allons faire ici, les documents sont en effet précis. Le vieux Saint-Front de Périgueux était une église du XI<sup>e</sup> siècle, remaniée plusieurs fois, réédifiée à la suite d'incendies. Ici se pose le problème si intéressant des églises à coupoles en France. Leur plan vient-il de Ravenne, de Saint-Marc de Venise? On discute, mais on



TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE JEAN D'ASSIDE  
A PÉRIGUEUX († 1169)  
AVEC LA SIGNATURE DE L'ARTISTE  
CONSTANTIN DE JARNAC

manque de preuves. Il existe cependant un texte du plus haut intérêt pour la question.

Au commencement du XI<sup>e</sup> siècle, Raoul de Couhé, évêque de Périgueux, fit en 1009, le voyage de Terre-Sainte avec Guillaume d'Aquitaine. Aussitôt de retour à Périgueux, il se rendit au monastère de Saint-Astier pour y déposer les reliques du saint; il mourut le 5 janvier 1013. Or à Saint-Astier nous avons une église à coupole, qui paraît être une des plus anciennes du Midi de la France; elle fut construite par ce Raoul, à son retour de Jérusalem. Cette coïncidence, déjà curieuse, serait simplement à noter, si, à la même

1. Arche est une petite localité du département du Rhône.

époque, nous ne trouvions dans la *Vie de Bérenger*, évêque d'Elne, un passage d'une précision beaucoup plus grande.

« En 1019, l'évêque Bérenger étant à Jérusalem, relevait lui-même sur du parchemin le plan de l'église du Saint-Sépulchre et rentré dans son diocèse, il *construisit sa cathédrale*. » *Ecclesiam in pergamento descripsit unde reversus ædificavit in Villa Helenensi ecclesiam cathedrâlem* (*Gallia*, t. VI, col. 1040). Est-il possible de trouver un document plus affirmatif? Il fallait réellement que les églises à coupoles ne fussent pas connues en France, pour que l'évêque Bérenger ait cru nécessaire de relever le plan de la plus



LA CHASSE DE SAINT CALMIN A MOZAT (PUY-DE-DÔME)  
SIGNÉE PAR L'ARTISTE « PETRVS ABBAS »

renommée de celles de l'Orient, qu'il avait l'intention d'imiter dans sa ville épiscopale.

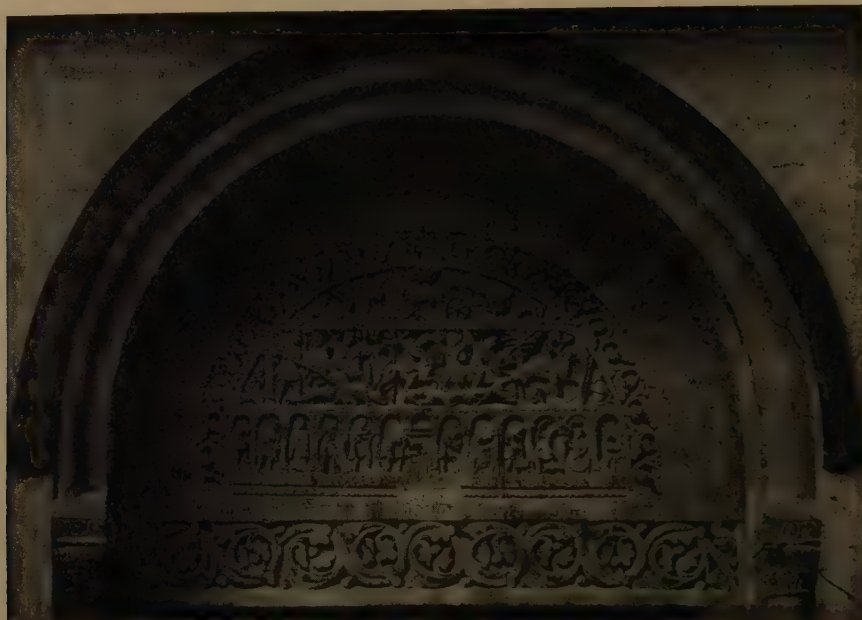
Et puisque je viens de faire une incursion incidente dans le Languedoc méditerranéen, je ne veux pas le quitter sans reproduire dans cet ensemble, ce si curieux petit bas-relief, aujourd'hui au Musée Lapidaire de Nîmes, où je l'ai photographié. D'où vient-il? Nul ne le peut dire. Mais c'est un échantillon bien rare de l'art méridional du XI<sup>e</sup> siècle, et la signature RILPUETUS ME FES, montre bien que ces guerriers au casque conique, au bouclier rond, comme ceux d'Angoulême, sont l'œuvre incontestable d'un artiste français, qui n'a subi aucune influence mozarabe.

A son tour, à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, en 1086, Reynaud de Thiviers, évêque de Périgueux, construira l'église à coupole de Saint-Jean de Colle.



De Périgueux, nous avons encore à mentionner ce Guinamundus dont nous avons parlé à propos de La Chaise-Dieu ; enfin en 1169, Constantin de Jarnac exécutait le tombeau de l'évêque Jean d'Asside, qu'il signait : *Constantinus de Jarnac fecit hoc opus*.

N'est-il pas difficile réellement de trouver dans la châsse limousine de saint Calmin de Mozat, des caractères arabes, qui courent, nous dit-on, derrière les personnages qui la décorent, « montrant ainsi combien le charme du décor musulman était vivement senti à Limoges » ? Est-il possible de voir derrière l'abbé Pierre « ces lettres arabes, assemblées au hasard, qui



ANCIENNE PORTE DE LA CATHÉDRALE ROMANE DE BOURGES  
AVEC LA SIGNATURE DE L'ARTISTE « GIRAVLDVS FECIT HAS PORTAS »

n'ont été choisies que pour la beauté de leur arabesque (p. 338) » ? Encore une fois, comme sur les portes du Puy, on y lit simplement, je crois, en caractères romains :

PETRVS ABBAS MAVZACVS FECIT CAPSAM PRECIO[SAM].

Où se trouve ici la moindre trace d'une influence mozarabe ?

Reprenons notre route vers le Nord, vers la cathédrale de Bourges. Certes les églises romanes de Bourges ont disparu, mais, nous dit-on, l'architecture du portail central que divise un trumeau, s'ouvre par deux baies polylobées

en plein centre. L'architecte s'est donc certainement inspiré d'un modèle roman qu'il avait sous les yeux (p. 337). Ce modèle, il existe encore, encastré dans le mur de la Préfecture, il porte même la signature de l'artiste qui l'exécuta : *Girauldus fecit has portas*.

Avec lui, il convient, je crois, de donner un bien intéressant bas-relief, entouré d'une inscription pseudo-arabe, que Longpérier publiait dans la *Revue Archéologique* de 1845, mais sans pouvoir la traduire. N'est-elle pas tout bonnement l'interprétation stylisée d'un de ces galons siciliens qui bordaient les vêtements liturgiques du <sup>xii</sup><sup>e</sup> siècle ?

Redescendant vers le Sud, nous passerons par La Souterraine, où on doit nous montrer (p. 336) des influences islamiques. Dans la sacristie, nous noterons une croix du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle, dont l'inscription se termine ainsi :

LAMBERTVS ME FECIT.

De nouveau nous allons remonter vers le Nord pour visiter Vézelay, dont on admire le portail majestueux, sans qu'on en puisse nommer l'auteur. Depuis longtemps, j'avais été fort intrigué par une des scènes du tympan principal qui du reste retenait également l'attention toute particulière de R. de Lasteyrie. Pour moi, ce n'était pas le sujet, bien difficile à identifier, mais le faire particulier d'un artiste plus habitué, semble-t-il, à travailler le bois que la pierre, qui me surprenait. Il y a là des filées de ciseau, que seul permet le bois,

et qui sont manifestes ici dans leur particularité si caractéristique. Et voici qu'étudiant dernièrement un inventaire de reliques sauvées lors du terrible incendie qui détruisit l'église et coûta la vie à onze cent vingt-sept personnes, dans d'Achery (*Spicilège*, t. II, p. 551), j'y trouvais une charte de 1163, relative à la réparation de la statue de la Vierge, qui bien qu'ayant été préservée, avait subi de graves dommages. On y lit, qu'en présence de Gilo, prieur, de Godefroid, sous-prieur, de Gervais, sacristain, de Girard, connétable, de Maurice, sous-chantre, Lambert *lui-même*, le sculpteur de l'abbaye, qui devait exécuter la réparation, prit un ciseau, enleva la couleur, découvrit le bois



Cliché Mély

BAS-RELIEF ROMAN  
AVEC INSCRIPTION PSEUDO-ARABE  
AUTREFOIS A BOURGES  
DEVANT LA CATHÉDRALE  
(D'après Longpérier.)



et trouva ainsi une cachette qui renfermait les plus précieuses reliques.

Ainsi voilà que, peu de temps après l'exécution du grand portail, un artiste, Lambert, certainement un maître puisqu'il est chargé de la besogne la plus sainte, est désigné dans une charte comme sculpteur *sur bois*. Ne sommes-nous pas alors un peu autorisés à penser qu'il a pu collaborer au porche merveilleux de Vézelay, certainement postérieur à la terrible émeute de 1152, si savamment étudiée par Augustin Thierry ?

Maintenant nous prendrons la route de l'Ouest, vers Saintes. La façade antique de Saint-Eutrope a été démolie par les protestants, ainsi que la



DÉTAIL DU PORTAIL DE VÉZELAY  
VERS 1150

magnifique abbaye de Saint-Jean-d'Angély. On ne peut donc, pas plus qu'à La Chaise-Dieu, espérer y découvrir les influences islamiques. Mais nous pouvons citer les noms des premiers architectes qui y travaillaient au XI<sup>e</sup> siècle. Celui de Saint-Eutrope s'appelait Benoit, celui de Notre-Dame fut Bérenger. Saint-Jean-d'Angély eut à la même époque un artiste dont la *Crucifixion* de Saint-Hilaire du Foussay va nous faire connaître le nom : elle est en effet signée :

[GI]RODV5 AUDEBERTVS DE  
SANCTO JOHANNE ANGERIACO  
ME FECIT.

A Angoulême, que M. Ém. Mâle signale sur la route de Compostelle (p. 340), nous lisons de même, au porche de la cathédrale, le monogramme d'Itius, le chanoine qui éleva les gros murs et mourut en 1125, ainsi que nous l'apprend une très longue inscription dans l'église<sup>1</sup>. Elle ne rappelle vraiment guère l'Orient : mais sa frise célèbre est par contre de parenté bien étroite avec l'*Histoire d'Arthur*, de la cathédrale de Modène, terminée en 1099 par Willigelmus. Il est probable que son auteur avait dû la voir dans un voyage en Italie.

Descendons vers le Sud, dans le Tarn-et-Garonne. Nous verrons à Saint-

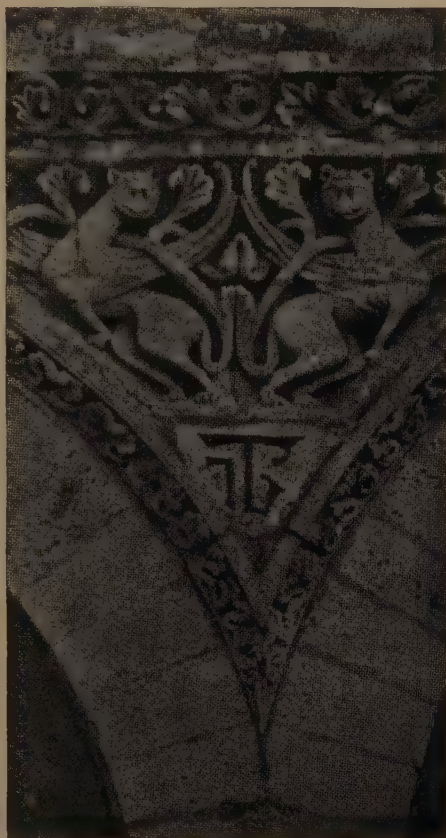
1. Voir F. de Mély, *Revue archéologique*, 1920.

Antonin, au campanile du charmant palais élevé par le vicomte de Saint-Antonin, des plats de faïence musulmane, encastrés dans la façade, comme de rares merveilles. « C'est de l'Espagne sans doute, nous dit M. Mâle, que venaient ces beaux plats qu'on jugeait si dignes d'être admirés. » Or, il se trouve que le *Bulletin Archéologique du Comité* nous faisait connaître, en 1922 (p. CLIX), que ces majoliques furent rapportées de Damas par le vicomte de Saint-Antonin à son retour de la première croisade. Il n'y a donc aucun motif de faire intervenir ici l'art mozarabe.

Avec Moissac, dont l'abbé Ansquitol construisit le cloître en 1115, avec Saint-Pons-de-Thomières (Hérault), célèbre prieuré de Cluny qui accueillait les pèlerins au passage, nous arriverons au terme de notre voyage en France. Dans ce dernier monastère nous nous séparerons des vieux maîtres français avec lesquels nous venons de renouveler connaissance en leur disant adieu sous l'inscription assez énigmatique du portail de l'église :

SOL. GILO ME FECIT.

Aujourd'hui nous ne franchirons pas les Pyrénées. Plus tard, sur les routes d'Espagne nous irons saluer, en passant devant leurs œuvres, les grands artistes appelés de France par les rois de Navarre, des Asturies, de Léon, protecteurs des arts, par les prélats magnifiques, car tout comme leurs confrères dont nous venons de réunir les noms, ils ont pris grand soin de léguer le leur à la postérité, sans aucune humilité.



LA SIGNATURE D'ITIUS  
AU FRONTON  
DE LA CATHÉDRALE D'ANGOULÊME  
(1125)

\*  
\* \*

En terminant, n'est-il pas possible de tirer quelques conclusions des lignes qui précèdent ?



D'abord, il apparaît, je crois, que nous connaissons peut-être un peu trop superficiellement le Moyen âge ; qu'il existe une littérature immense, insoupçonnée, encore inexplorée, — la littérature liturgique, — qui doit, par une lecture à la vérité aussi longue qu'aride, nous fournir des renseignements inattendus : tels ces passages, de la *Gallia*, qui nous montre en 1019, l'origine orientale en France des églises à coupoles, des *Bollandistes*, qui nous fournissent les détails de la construction de Saint-Sernin de Toulouse, du *Spicilège* de d'Achery, qui nous apprend le nom de Lambert, sculpteur de Vézelay.

Quant à la légende de l'anonymat des artistes désintéressés, travaillant uniquement pour la gloire de Dieu, — on peut citer comme exemple caractéristique, ce Proberus qui pour une question d'argent tue l'évêque Conrad de



LA FRISE DE LA CATHÉDRALE D'ANGOULÊME

Pfullingen qui l'employait, — le temps paraît vraiment passé d'une desuète tradition, qui repose sur des axiomes qu'on pourrait presque appeler enfantins : « les noms pris isolément ne signifient pas grand'chose ; — les signatures sont chose encore plus rare qu'une date (en 1923) ». Leur nombre considérable, leur importance indiscutable, expliquent des influences qu'on chercherait vainement dans les hypothèses les plus ingénieuses.

Ces noms enfin, pendant l'ère monastique, autorisent par leurs origines, des rattachements aux écoles des réguliers. Quand nous aborderons l'ère laïque, au <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle, ils permettront de reconstituer les dynasties d'artistes, qui eurent à leur tour, pendant trois siècles, de père en fils, la direction exclusive de l'art français. Nous les retrouverons prochainement.

F. DE MÉLY

## L'ART DU PAYS DE LIÈGE

### AU PAVILLON DE MARSAN

---



**L** faut avoir habité Liège pour savoir avec quelle pieuse fidélité cette ville, autrefois capitale d'un petit état presque indépendant et maintenant métropole du pays wallon, honore son passé. Elle en sait, du reste, aussi bien que les côtés éclatants, les erreurs et les ombres. Aucune petitesse d'esprit ne se mêle à son culte et, pour ne parler que d'hommages rendus à la gloire artistique, je ne crois pas que les grands peintres de Flandre aient nulle part plus qu'à Liège de chauds admirateurs.

Encore la vieille cité mosane désire-t-elle qu'il lui soit attribué dans les fastes de l'art belge sa juste part. C'est là une ambition légitime, personne ne le contestera, et qui ne fut pas étrangère, j'imagine, au projet d'organiser à Paris, au Musée des Arts décoratifs, l'exposition d'art ancien qui profita d'une hospitalité généreuse et connut un succès mérité. L'heure est donc venue d'en souligner le caractère général et les particularités les plus importantes.

J'en vois deux qui sautent aux yeux. La première, c'est que les tableaux et la grande sculpture, loin de prédominer sur les objets d'art industriel, leur sont au contraire subordonnés et ne font que leur servir d'appoint. D'où il ne faudrait pas conclure que le « grand art » a été négligé au Pays de Liège; mais cela signifie du moins, que si le génie des hommes, qui l'habitaient, a donné jamais toute la mesure de ses qualités inventives et de sa fécondité, c'est dans la pratique des métiers. La seconde se rapporte à la matière des objets exposés, je dirais presque à leur couleur : partout brillent l'or, l'argent, le laiton relevés d'ornements repoussés, estampés ou ciselés,



décorés de gravures, de nielles ou d'émaux. Le Pays de Liège serait-il, par excellence, celui des fondeurs et des orfèvres? Il en est bien ainsi et, dès lors, rien d'étonnant à ce que ses grands jours de gloire artistique coïncident avec les grands jours de l'art religieux à l'époque gothique et, plus haut encore, à l'époque romane.

En vérité, nulle région de l'Occident ne l'emporta sur le Pays de Liège pour ce qui regarde le travail des métaux avant le milieu du <sup>xiii</sup><sup>e</sup> siècle; et il y eut une seconde époque où Liège fut portée par l'activité de ses métiers au premier rang des villes belges : c'est le <sup>xviii</sup><sup>e</sup>, alors qu'elle s'inspirait des modèles de France. Ainsi donc, montrer ce que fut l'art de la vallée de la Meuse — autrement dit l'art mosan — avant le plein épanouissement du style gothique, comment il chut en décadence, se ranima pour reflleurir encore au <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle, ce sera, en réalité, faire le commentaire approprié de l'exposition du Pavillon de Marsan qui vient de fermer ses portes.

\*  
\* \*

Les plus anciens monuments de style mosan — je veux dire exécutés au moment où les régions de la Meuse belge avaient acquis une façon originale de s'exprimer dans les compositions figurées et dans l'ornement — sont des ivoires de la fin du <sup>x</sup><sup>e</sup> et du commencement du <sup>xi</sup><sup>e</sup> siècle. Deux se trouvent à l'Exposition : le plat de reliure représentant Notger à genoux (Mus. archéol. de Liège; cat. de l'Exposition, n° 5) et celui de l'église Saint-Paul (Liège; cat. n° 6) où l'on voit les trois résurrections opérées par le Christ (*in domo, in porta, in agro*). Il a été démontré<sup>1</sup> que le groupe dont ils font partie procédait de ces ivoires de Metz dont la Bibliothèque Nationale possède aujourd'hui les plus beaux exemplaires. Et c'est là le fait le plus important qu'on puisse noter dans l'histoire primitive de l'art mosan. Celui-ci naît — entendez qu'il prend conscience de soi — sous l'heureuse influence de la Lorraine et de ses ateliers monastiques. Capable déjà de réagir, au demeurant; car les « petites figures » des ivoires liégeois ont leur physionomie propre, un aspect original qu'elles doivent à leur groupement, à leurs proportions, à leurs mouvements, à une exécution qui les rend gracieuses entre toutes.

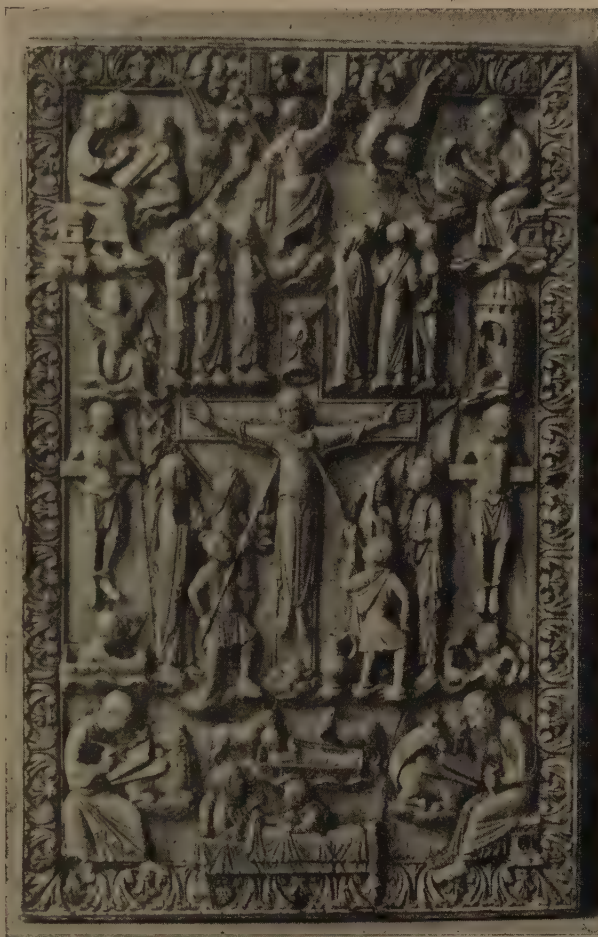
Je ne sais ce que révélera d'une façon précise l'étude des anciennes miniatures de Stavelot, la principale abbaye du pays liégeois et, notamment, l'étude de la Bible de Goderannus et Ernesto (1097) conservée au British Museum; je ne saurais dire, par exemple, si ce codex se rattache directement aux

1. Marcel Laurent, *Ivoires prégothiques conservés en Belgique*, Bruxelles, 1910, p. 113; Cf. Goldschmidt, *Elfenbeinskulpturen*, t. II, Berlin, 1914; Destrée, *Catalogue des ivoires au musée du Cinquantenaire*, Bruxelles, 1902.

miniatures messines du ix<sup>e</sup> siècle, mais il montre assurément plus d'une particularité caractéristique des ivoires et c'est donc vers Metz, en tous cas, qu'il ramènera.

J'insiste sur ce point : la lumière venait pour l'art naissant au Pays de Liège du Sud-Est, du haut Rhin et de la Moselle, soit que des relations politiques et religieuses eussent préparé l'action des influences artistiques ; soit que, comme Goldschmidt incline à le croire, ces dernières eussent gagné de proche en proche à travers les forêts d'Ardenne, de Metz et Trèves à Stavelot par les abbayes d'Echternach et de Saint-Hubert. A vrai dire, il y a dans les ivoires d'Echternach tant de mouvement, tant de passion expressive ; dans ceux de Metz, au contraire, et même ceux de Liège, tant de calme intérieur, les proportions des personnages sont si différentes, qu'un cheminement progressif des influences par l'itinéraire indiqué me paraît douteux et je me rallierais plus volontiers à quelque chose comme une transplantation brusque des traditions mosellanes sur les bords de la Meuse.

Quoi qu'il en soit, dès que l'art et le style sont éveillés en cette région, ils font preuve d'une intense vitalité. On travaille toujours l'ivoire au xii<sup>e</sup> siècle (plat de reliure d'Afflighem, à la Bibliothèque de l'Arsenal ; cat. n<sup>o</sup> 26), on enlumine toujours des manuscrits (Bible d'Averbode, à l'Université de Liège ; cat. 349), les uns et les autres issus de leurs archétypes



Phot. Mus. Cinquantenaire.

PLAT DE RELIURE EN IVOIRE

DÉBUT DU XI<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)



carolingiens, mais accordés de plus à une beauté réalisée par des artistes nouveaux, ceux dont le Pays de Liège avait désormais le plus raison de s'enorgueillir : les fondeurs de laiton, les orfèvres et les émailleurs.

C'est ici le lieu de parler du chef-d'œuvre de Renier de Huy, la cuve baptismale de Saint-Barthélemy, à Liège. Elle fut, au Pavillon de Marsan, la pièce capitale de l'Exposition. On admire dans son décor en haut-relief la noblesse et le naturel des compositions, l'ampleur et la vérité des attitudes, la sûreté, la souplesse des mouvements, par quoi se révèle une connaissance assez surprenante de l'anatomie. Il y a là quelque chose de libre et de vivant qui enchante. Mais quel n'est pas l'étonnement quand on entend affirmer que cette cuve a été fondue entre 1107 et 1118 ! Fondues, ces figures, donc tout d'abord modelées. N'y a-t-il pas quelque erreur de date ! Cette liberté, cette vie, cela n'indique-t-il pas des progrès qui ne furent accomplis qu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle ? Le doute paraît d'autant plus légitime qu'à côté de cette cuve, on ne peut signaler aucune œuvre du même temps, de la même industrie qui lui soit comparable.

Considérons, par exemple, le bel encensoir en laiton du Musée de Lille, surmonté des trois jeunes Hébreux dans la fournaise. Il est signé d'un certain *Reinerus* dans lequel il était tentant de reconnaître l'auteur des fonts de Saint-Barthélemy<sup>1</sup>. Pure illusion ! Les trois figures en ronde bosse sont du même type que celles dont les émailleurs, après 1150, faisaient des supports pour leurs reliquaires, leurs autels portatifs et M. de Borchgrave, qui retrouvait récemment un nouvel exemple de ces statuette au Musée du Louvre (Cat. n° 28<sup>bis</sup>)<sup>2</sup>, le faisait judicieusement remarquer. L'encensoir de Lille est donc plus tardif que la cuve, il se rattache plus directement aux « petites figures » en ivoire du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle et relève d'un genre différent.

Chose plus étrange, les fonts baptismaux de Saint-Germain, à Tirlemont, postérieurs à ceux de Saint-Barthélemy d'une trentaine d'années (1149) font l'effet à côté d'eux d'une œuvre grossière. Il faut en prendre son parti.

Et pourtant la date est certaine... Certaine, puisque nous savons qui commanda la cuve : Hellin de Liège, personnage connu, et à quel moment de sa vie : alors qu'il était abbé de Notre-Dame-aux-Fonts, le baptistère de la cathédrale (1107-1118)<sup>3</sup>. Dès lors, que faire, sinon s'efforcer de découvrir

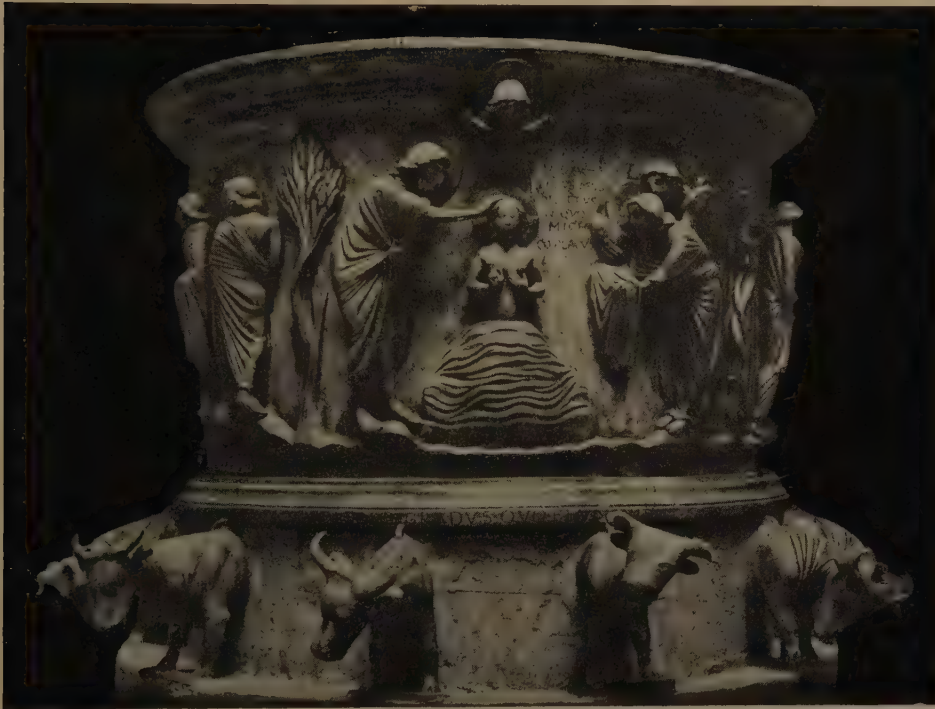
1. Joseph Destree, *Renier de Huy, auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liège et de l'encensoir de Huy*, Bruxelles, 1904. Contra E. Théodore dans *Annales de l'Est et du Nord*, janvier 1905 et *Revue pratique de Liturgie*, 1921, p. 415.

2. C<sup>te</sup> Jos. de Borchgrave, Une statuette mosane ignorée (*Chronique archéol. du Pays de Liège*, 1924, p. 12). Cf. H. P. Mitchell, *Burlington Magazine*, 1918 (XXXIII), p. 59.

3. G. Kurth, Renier de Huy, auteur véritable des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et le prétendu Lambert Patras (*Bullet. de l'Acad. royale de Belgique*, 1903, p. 519).

ce qui avait pu favoriser à ce point le talent de Renier de Huy. Ici se mêlent les faits avérés et les conjectures.

C'est un fait que de nombreuses particularités des ivoires liégeois de l'époque carolingienne ont survécu dans les compositions du fondeur, ses personnages : baptisants et baptisés. Ce sont des procédés conventionnels comme les ondulations du sol sous les groupes en relief; des habitudes ou traditions de style comme le rendu des feuillages, l'attitude des arbres, le bourrelet des chevelures, la façon de traiter certains détails anatomiques, d'harmoniser les proportions



Phot. Giraudon.

CUVE BAPTISMALE EN BRONZE, PAR RENIER DE HUY

DÉBUT DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Église Saint-Barthélemy, Liège.)

du corps humain. C'est un fait encore qu'à Huy, le métier de fondeur de laiton était exercé dès le x<sup>e</sup> siècle, par des ouvriers extrêmement habiles. Ils jouissaient de privilèges particuliers sur les marchés de Lorraine, d'Allemagne et d'Angleterre; nombre de leurs œuvres sont décrites par les chroniqueurs et certaines d'entre elles, le lutrin de Lobbes, par exemple, tout aussi bien qu'un travail d'orfèvre comme la châsse de saint Feuillien, à Fosses (vers 1086), rendent plus compréhensible l'exécution de la cuve de Saint-Barthélemy<sup>1</sup>.

1. Id., *ibid.*, p. 510.



La difficulté n'est donc pas de rattacher Renier au passé artistique de son pays : il n'a manqué ni de maîtres, ni d'exemples ; c'est un héritier et sans doute, un héritier reconnaissant ; mais elle apparaît quand il faut préciser quelle était la qualité du patrimoine qu'il avait reçu. Une grande part de la beauté des fonts est due manifestement à la connaissance de monuments antiques. Quels étaient-ils ? Par quels chemins leur incomparable vertu fut-elle communiquée au fondeur ? Et quelle fut exactement la part de son génie personnel ? Voilà où les conjectures deviennent nécessaires.



Phot. Mus. Cinquantenaire.

CROIX DE SCHELDEWINDEKE  
DÉTAIL, XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

Je ne fais ici que poser le problème. Peut-être aurai-je l'occasion de l'étudier ailleurs avec plus de détails. En tous cas, la cuve de Saint-Barthélemy marque un point d'arrivée. Elle indique le moment où la fonte du laiton atteignit à son plus haut point de perfection. Renier eut peut-être des maîtres dignes de lui et que nous ignorons. On peut supposer encore qu'il bondit de lui-même à la hauteur qui nous étonne. Il n'eut certainement pas d'élèves à sa taille ; ou, du moins, ceux qui auraient pu l'égaliser donnèrent un but différent à leur activité, à leurs efforts. J'en fais allusion à Godefroid de Claire, l'émailleur, et à son atelier.

Ce Godefroid, né à Huy, comme Renier, toute l'histoire de l'émaillerie champlevée sur les bords du Rhin et de la Meuse semble organisée autour de son œuvre. Il ne découvrit pas cet art délicat ; il semble même que nul n'ait été à même de le lui enseigner dans son pays, car il fut élève d'Eilbert, dans l'atelier de Saint-Pantaléon, à Cologne où les procédés de l'émaillerie champlevée avaient nouvellement fleuri. Mais, dès 1145, il dépassait ses maîtres ; Suger de Saint-Denis le disputait à Wibald de Stavelot ; l'Allemagne l'appelait chez elle ainsi que l'Angleterre ; à Cologne même, les émailleurs de Saint-Pantaléon modifiaient leurs traditions dans la gravure et l'emploi des couleurs, le style et la compo-

sition de leurs figures pour se conformer davantage à son exemple. On ne saurait mieux indiquer la place éminente qu'il occupe dans l'histoire des arts industriels au moyen âge<sup>1</sup>.

Par rapport à Renier de Huy, qui fond ses modèles en métal massif et qu'on doit ranger à ce titre parmi les sculpteurs, il est, lui, un décorateur par le relief et par la couleur, par l'ornement et par la figure. On connaît de lui ou de son école des statuettes en laiton et je viens de les rappeler en parlant de l'encensoir de Lille. Elles se maintiennent, disais-je, dans la tradition des « petites figures ». Rien de comparable aux personnages de la cuve célèbre. Des traits de style identiques, mais une ambition infiniment plus modeste ; un souci constant de subordonner la ronde bosse à la décoration émaillée et de la restreindre à son rôle ornemental. Même dans la grande croix de Saint-Denis, faite pour Suger et dont il apparaît bien qu'une image réduite nous est conservée dans le pied de croix de Saint-Bertin, à Saint-Omer<sup>2</sup>, Godefroid ne donnait aux figures fondues en laiton qu'une fonction architectonique ; il régnait dans ce chef-d'œuvre un style unique dont on voit bien qu'il avait été formé à la pointe du ciselet, si ce n'est du pinceau, et non sous les doigts hardis du modelleur.



Phot. Mus. Cinquantenaire

MIROIR, XII<sup>e</sup> SIÈCLE

(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

1. L'œuvre de Godefroid de Claire, mis en lumière par von Falke dans ses *Deutsche Schmelzarbeiten*, a été depuis étudié à fond par H. G. Mitchell (*Burlington Magazine*, 1918 et 1919).

2. Cf. Em. Mâle dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1914, II.



Et de fait, où sont les vraies productions plastiques de Godefroid de Claire ? Dans les apôtres repoussés et ciselés le long des châsses, les bas-reliefs également repoussés et ciselés qui décorent leurs toits à deux versants. Tandis que Renier, imprégné d'esprit antique, œuvrait — *mutatis mutandis* — comme le sculpteur de la colonne Trajane, Godefroid, homme du moyen âge, employait le métal à la façon du parchemin, comme fond, et les émaux produits par le feu pour obtenir un effet analogue à celui des miniatures.

C'est ainsi d'ailleurs qu'il nous séduit. Le chef-reliquaire de saint Alexandre à Paris (cat. n° 11) fait voir sur le socle des émaux d'une admirable pureté de ton ; les croix qui l'accompagnent — je signalerai surtout celle de Scheldewindeke (Mus. du Cinquantenaire ; cat. n° 15) — caractérisent bien



Phot. Mus. Cinquantenaire.

AUTEL PORTATIF DE STAVELOT, VERS 1160

(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

l'emploi que font les orfèvres mosans des pâtes vitrifiables et leur dessin particulier. Il en est de même de la châsse de saint Ghislain (cat. n° 39) et des plaques prêtées par le Musée du Louvre. Un procédé spécifique de l'orfèvrerie mosane, le vernis brun, est appliqué à un miroir du XII<sup>e</sup> siècle, pièce rare (cat. n° 37), et à un reliquaire (cat. n° 40). Quant à l'autel portatif de Stavelot (Musée du Cinquantenaire ; cat. n° 27), ce n'est pas seulement une pièce de premier ordre, la plus parfaite de tous les objets émaillés réunis au Pavillon de Marsan, elle possède encore cet intérêt de représenter les conceptions traditionnelles du symbolisme typologique aux pays de la Meuse et du Rhin<sup>1</sup>.

1. Sur ce sujet, voir Marcel Laurent dans *Revue archéologique*, 1924.

Godefroid de Claire mourut vers 1175. Son influence orienta toute l'activité des orfèvres rhéno-mosans. Aucun de ceux que nous connaissons, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, n'y échappe. Ce sera Fridericus de Cologne, après qu'il connut l'œuvre maîtresse de Godefroid, la châsse de saint Héribert de Deutz; Wibert, qui grava les plaques de la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle et, au pays de Liège, Nicolas de Verdun, le génial auteur de l'ambon de Klosterneubourg (1181), de la châsse des Rois mages, à Cologne (avant 1196), et de la châsse de Notre-Dame, à Tournai (1205).

Force m'est bien de ne pas parler longuement de ce grand artiste, puisque aucune œuvre de lui ne pouvait être transportée à Paris. Encore faut-il caractériser son art et son influence. Comme émailleur, il se borne à des fonds bleu d'azur sombre et à des ornements géométriques dont le type est rappelé par les plaques du triptyque-reliquaire de Florennes (Musée du Cinquantenaire; cat. n<sup>o</sup> 41), mais ces fonds et ces motifs

linéaires n'avaient jamais dégagé tant de chaleur et d'éclat; orfèvre, il accorde une place plus importante qu'auparavant au filigrane; son génie se dépense surtout dans la gravure — souvent niellée — de ses compositions figurées et dans la ciselure de ses personnages en haut relief. Il l'emporte de loin, à ce point de vue, sur Godefroid de Claire car il innove et même devient créateur.



Phot. Mus. Cinquantenaire.

CROIX-RELIQUAIRE  
ÉCOLE DE FRÈRE HUGO D'OIGNIES  
1<sup>er</sup> TIERS DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)



Certaines figures gravées de l'ambon de Klosterneubourg semblent descendre en droite ligne des figures harmonieuses de la Grèce; des figures de prophètes, repoussées et ciselées, de la châsse des Rois mages vibrent et s'érigent comme des héros ou des saints du quattrocento. Que dirons-nous? Il faut avouer modestement que nous ne sommes pas en mesure, bien souvent, de déterminer comme nous le voudrions les sources d'inspiration des grands artistes médiévaux<sup>1</sup>.

Après Nicolas de Verdun, les figures d'argent doré, repoussées et ciselées, se répètent autour des châsses par habitude et le style gothique seul saura les modifier, ainsi que cela devient apparent dans la châsse de sainte Ode, de l'église d'Amay (Cat. n° 39<sup>bis</sup>). Au demeurant, les meilleurs orfèvres mosans ont tendance à les délaisser pour la gravure et les nielles; l'émaillerie elle-même le cède au filigrane et aux pierres enchâssées. Rien n'est plus instructif, à ce titre, que les œuvres de frère Hugo d'Oignies et, en particulier, la croix et le phylactère du Musée du Cinquantaire, exposés à Paris (Cat. n°s 42 et 43).

Sur la première, de face, un réseau de filigrane, rivé sur le fond : c'est là un procédé familier d'Hugo. Il ne prend d'ailleurs toute sa beauté que dans le cas où le filigrane, comme au pied-reliquaire prêté par les sœurs de Notre-Dame-de-Namur (Cat. n° 44), est remplacé par une sorte de broderie végétale parée de feuilles et de fruits. Et j'admets volontiers que ce ne soit pas là du grand art. Il en est tout autrement du Christ assis sur son trône au revers du phylactère de Bruxelles. Que son attitude est solennelle! sa draperie large, facile et souple! Elle appelle des comparaisons avec la statuaire antique et la statuaire française des cathédrales. Reconnaissez à ce signe l'influence du maître de l'orfèvre : Nicolas de Verdun. Aussi bien, le frère lai de l'abbaye d'Oignies manque d'énergie, de flamme. Un autre élève de Nicolas, Sigefroid, en déborde. Ses saints en bas-relief du calice de Borgo (Finlande) sont proches parents des apôtres et des prophètes de la grande châsse de Cologne.

\*  
\* \*

C'est la fin d'ailleurs. Encore qu'elle s'obstinât, l'orfèvrerie mosane dut bien se soumettre aux canons de l'architecture ogivale. Elle y perdit de son originalité, non de sa vogue ou de sa richesse et la beauté subsista puisque en dehors des qualités d'exécution, elle résidait dans le style universellement adopté. On a donc pu justement admirer les statuettes-reli-

1. Sur Nicolas de Verdun, voir Drexler, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1903, et les ouvrages cités de von Falke et H. G. Mitchell.

quaires de saint Blaise, à Namur (xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècle; cat. n° 51), de saint Jean, à Tongres (xv<sup>e</sup> siècle; cat. n° 58), d'autres encore et je ne parle pas d'œuvres importantes comme les plaques en vermeil du Musée de Hambourg (xv<sup>e</sup> siècle) qui racontent les miracles de saint Servais. Mais que les temps sont changés!

Je me suis demandé parfois si des figures repoussées en métal précieux, si le travail particulier du ciselet qui, sur de minces lames d'or, transformait un dessin, une gravure en bas-relief, n'avaient pas influencé les tailleurs de pierre pour le traitement de certaines draperies; l'hypothèse n'a rien d'absurde et des rapprochements, à ce point de vue, se recommandent; mais, si c'est aller trop loin, l'on constatera du moins que, jusqu'au milieu du xiii<sup>e</sup> siècle, les orfèvres créent librement, qu'étant capables de réagir ainsi que les tailleurs de pierre, à toutes les influences, à toutes les tendances bienfaisantes de leur



Phot. Mus. Cinquantenaire.

PLATS EN LAITON REPOUSSÉ  
MILIEU DU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

temps, ils se rencontrent avec eux dans les plus heureuses innovations. Je repète : que les temps sont changés! Ici, dans ces statuette, avec leurs attitudes rigides, les plis cassés de leurs draperies, il n'y a plus que l'habile imitation des procédés appliqués d'abord à la pierre et au bois.

Le saint Jean au pied de la croix, grand bois sculpté de l'église Saint-Jean, de Liège (Cat. n° 69), a du style et certaine éloquence pathétique; la Vierge de la collection de Mélotte (Cat. n° 72), toute française d'inspiration, paraît aimable et gracieuse; les deux évangélistes du musée diocésain de Liège, en bois polychromé et doré (xiv<sup>e</sup> siècle) (Cat. nos 73 et 74), sont dignes de figurer à côté des plus belles productions du Brabant et la Vierge de Dalhem, par Daniel Monchius (1525; cat. n° 83) fait aimer, à force de bonne grâce, son maniérisme. Pour ce qui concerne la pierre, il est heureux que d'un portail détruit de Saint-Lambert, on ait conservé la tête de sainte



(Cat. n° 70<sup>bis</sup>), si expressive, qui se trouvait au Pavillon de Marsan. Mais quelle décadence du goût des châsses de Godefroid de Claire ou de Nicolas de Verdun au monumental buste-reliquaire de saint Lambert ! Il est vrai qu'Henri Soete, son auteur, comprenait la piété populaire, amoureuse d'éclat plus que de beauté vraie, et ne devait pas être fâché, lui orfèvre, de rivaliser avec les huchiers de Brabant, sculpteurs de retables.

Laissons de côté l'orfèvrerie religieuse. Son rôle, à cette date, est fini. Au moment où elle allait sombrant dans une luxueuse banalité, le métier des fondeurs de cuivre gardait heureusement ses belles qualités artistiques. Depuis longtemps Dinant avait supplanté Huy. C'est donc Dinant et sa rivale toute proche, Bouvignes, qui fournissaient aux églises gothiques leur nombreux mobilier. D'autre part, le style avait changé, mais un métier plein de savoir et d'habileté convient à tout, se prête à tout.

Les dinandiers, à qui l'on ne commandait plus qu'exceptionnellement des reliefs de caractère monumental, fondirent des lames funéraires sur lesquelles ils gravèrent d'admirables effigies ; ils exécutèrent en d'impeccables architectures des lutrins, des chandeliers pascaux, voire des tabernacles aux lignes agiles. Quand, par surcroît, on exigeait qu'ils embellissent ces architectures de figures d'hommes ou d'animaux, ils connaissaient assez le flux ardent des creusets, ses ressources et ses exigences ; ils se rappelaient assez la façon de modeler la glaise, pour les livrer vraies et vivantes. Ils furent donc réalistes sans avoir besoin d'imiter personne. Eux, du moins, n'étaient pas déçus. Le chandelier pascal de Jean Josès, à l'église de Tongres (1372 ; cat. n° 76), son lutrin à l'église de Freeren (Cat. n° 77), le tabernacle de Bocholt (Cat. n° 66) qu'on vit à Paris, n'indiquent-ils pas un noble et probe métier ? Même au xvii<sup>e</sup> siècle, les objets en laiton fondu conféraient, grâce à la technique, une sorte de fraîcheur saine à un style impersonnel.

Au surplus les dinandiers, à partir du xvii<sup>e</sup> siècle, devinrent, plutôt encore que des fondeurs, des « batteurs de cuivre ». Ce que les anciens orfèvres avaient fait pour les lamelles d'or et d'argent, employant les procédés du repoussé et de la ciselure, ils le firent pour les tôles de laiton.

M. Destrée a expliqué naguère en quoi consistait ce métier à la fois savant et naïf<sup>1</sup>. Pour dresser une tôle de laiton en manière de plat ou de bassin, il ne fallait qu'un chaudronnier ; mais pour orner ce plat de représentations figurées, de pampres, de rinceaux à travers lesquels le gibier bondit, poursuivi par les chasseurs, c'est d'artistes experts et sincères qu'il était besoin. Le plat dressé, l'ouvrier le posait sur un mandrin de poix ; à coup de boute-rolles et d'autres outils de formes variées, il faisait jaillir les reliefs, toute la

1. Jos. Destrée, *La Dinanderie sur les bords de la Meuse*, Namur, 1904.

scène et toute l'ornementation qu'il avait préalablement dessinée au trait ; il y revenait par le ciselet. Ainsi furent faits les plats éclatants qui furent suspendus aux cloisons du Pavillon de Marsan et qui, autrefois, rayonnaient dans les salles à manger de Flandre et de Wallonnie au-dessus des lourds bahuts de chêne et des vaisseliers opulents.

Michelet les admirait fort. « Dans la batterie, dit-il, la forme naissait immédiatement sous la main humaine, sous le marteau vivant qui, dans sa lutte contre le dur métal, devait rester fidèle à l'art, battre juste tout en



Phot. Mus. Cinquantenaire.

CAFETIÈRES EN ARGENT  
STYLE LOUIS XV

battant fort<sup>1</sup>. » Or, les rivaux des Dinantais, en cette sorte de combat, n'atteignaient point à leur maîtrise. Ceux de Middelbourg obtenaient leurs reliefs à grand renfort de matrices ; ceux de Nuremberg, plus encore, abusaient de l'estampage et des poinçons. Il n'y a qu'aux bords de la Meuse qu'on mit, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, de l'imprévu, de l'inspiration, jusque dans le moindre ustensile de ménage.

\*  
\* \*

Orfèvrerie, dinanderie, poterie d'étain et, plus tard, au XVIII<sup>e</sup> siècle, céramique : ce sont là des métiers indigènes ou bien des industries plus

1. *Histoire de France*. Cité par Destrée, *op. cit.*, p. 8.



récentes, introduites quand elles avaient déjà fait leurs preuves ailleurs, en quelque ville des Pays-Bas. La verrerie liégeoise, admirablement représentée à l'Exposition de Paris par la collection Baar, remonte à la Renaissance et doit tout à l'Italie.

Ce sont des Italiens de Murano, de Venise et surtout d'Altare qui l'apportent à Anvers, à Bruxelles, à Namur, à Liège. Les frères de Bonhomme, gentilshommes verriers de Lorraine établis en cette dernière ville, surent si bien manœuvrer qu'en 1658, ils avaient à peu près réuni entre leurs mains toutes les verreries des Pays-Bas méridionaux. Ils eurent un concurrent, à partir de 1712, un certain Nizet. En réalité, les meilleurs ouvriers restaient des Italiens dont l'expérience et le souple talent fournissaient avec une égale facilité, un égal bonheur, les verres de luxe, compliqués d'ornements, à la façon de Venise, et des verres qui pour simples et pratiques qu'ils fussent, n'en prenaient pas moins des formes variées, d'une extrême élégance<sup>1</sup>.

Les premiers se reconnaissent à leurs « jambes » ornées de serpents et de cordons symétriques, à leurs ailerons bordés de petits disques pincés; ils sont précieux, orgueilleux, et désespérément fragiles. Les autres érigent sur la stabilité de leurs bases circulaires une fière et fine architecture de balustres, de fuseaux et de colonnettes. Parfois, ils se tassent sur leurs socles; parfois, ils s'élancent d'un seul jet à la façon de prismes liquides, d'une eau qui jaillit et s'évase. La coupe en est lisse, lobée, torsinée, gaufrée; mais quels que soient sa forme et son décor, elle a quelque chose de gracieux et d'ardent pour se tendre aux liqueurs délectables. C'est ainsi que pour satisfaire des amateurs experts, par conséquent difficiles de belles coupes et de bons vins, la verrerie liégeoise devint justement célèbre.

L'argenterie<sup>2</sup> n'a peut-être pas la même qualité aristocratique. Française de style et de décoration, elle ne laissait pas non plus d'emprunter certains détails aux orfèvres de Bavière. Son originalité fut d'unir les styles successifs, de Louis XIV à Louis XVI, en des associations harmonieuses, à les faire valoir par un travail excellent de décoration. Abondante et cossue, élégante d'ailleurs, elle faisait l'orgueil des familles patriciennes et des riches bourgeois, l'ornement, avec la verrerie et les porcelaines, des vitrines à deux corps.

Qu'on se souvienne des beaux meubles réunis au Pavillon de Marsan : il n'y en avait sans doute pas de plus caractéristique que ce buffet-vitrine dont tout

1. Pinchart, Les Fabriques de verres de Venise d'Anvers et de Bruxelles au xvi<sup>e</sup> et au xvii<sup>e</sup> siècle (*Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XXI (1882), p. 343), avec la bibliographie antérieure; Schuermans, Verres à la vénitienne fabriqués aux Pays-Bas, *ibid.*, t. XXII, p. 133; Pholien, *La Verrerie au pays de Liège*, Liège, 1899 (reproductions).

2. Sur les poinçons liégeois, L. et F. Crooy, *L'Orfèvrerie religieuse en Belgique*, Bruxelles, 1911.

le corps supérieur est à vantaux transparents. Il n'était pas de ces meubles qu'on relègue aux cuisines. Sa place était au salon, avec la commode de prix,



Phot. Mus. Cinquantenaire.

VITRINE LIÉGEOISE  
ÉPOQUE DE LOUIS XV

l'armoire-secrétaire ou « scriban » et l'horloge en gaine dans laquelle brillait quelque chef-d'œuvre de mécanique. Pas de bois de placage dans le vrai meuble liégeois, pas de cuivres ciselés, mais le chêne mouluré et sculpté en plein bois, si amoureusement ciré qu'il en prenait le ton des



châtaignes mûrissantes. Que les styles y retardent sur Paris, cela est dans l'ordre — les provinciaux ont le pas moins vif, moins rapide que les gens de la capitale et veulent savourer plus longuement leurs plaisirs — mais l'intérêt ainsi que dans l'argenterie, c'est qu'aucun style n'y expulse jamais tout à fait le précédent en sorte qu'ils s'associent et s'accordent en dépit des doctrines. L'effet en est souvent très heureux, car la matière et le travail restent identiques lors même que le décor est différent, l'outil est manié dans le même esprit visant par-dessus tout à souligner vigoureusement les structures, à orner gracieusement les surfaces dans leurs cadres, enfin à faire valoir les qualités plastiques du chêne. Ces principes étant observés, le reste se maintenait facilement en harmonie.

Pas une ville belge n'égale Liège pour la beauté du mobilier au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'était une revanche. Jusque-là le Brabant et particulièrement Malines avaient entraîné le pays wallon à leur suite. Liège l'emporte dès le moment où le goût et la mode s'inspirèrent de Paris. Nul autre centre n'avait compris comme elle le décor français et découvert les moyens de le concilier en sa nouveauté avec le respect de longues habitudes. Elle rayonna donc, à son tour par son influence sur la Belgique orientale et même le pays d'Aix-la-Chapelle. Il y a une géographie du meuble dont elle est le point central. Et l'on pensait, d'une façon générale, en sortant du Pavillon de Marsan, qu'il y a une géographie de l'art belge où la principauté de Liège occupe une large place, une place où elle représente le génie wallon et son amour du travail manuel au service de la beauté?

MARCEL LAURENT

## LA COLLECTION MAYER VAN DEN BERGH A ANVERS

---



DANS un article précédent<sup>1</sup> nous avons essayé de montrer le grand intérêt que présente le Musée Mayer van den Bergh d'Anvers qui vient d'être mis si généreusement à la disposition du public. L'ouverture de cette collection est un événement capital qui réjouira tous les amateurs de l'art des Pays-Bas. Après le Bréviaire de l'école ganto-brugeoise, dont nous avons pu reproduire les plus belles pages, d'autres documents de premier ordre forcent encore l'admiration : nous nous bornerons ici à citer quelques-uns des plus remarquables, en attendant l'étude approfondie que mériterait un tel ensemble<sup>2</sup>.

La peinture franco-flamande et la peinture des Pays-Bas sont richement représentées et comptent des pièces essentielles, chaînons primordiaux pour l'histoire de l'art, ou bien œuvres émouvantes, et parmi les meilleures, de ces grands artistes qui se nomment Quentin Metsys, Pierre Breughel le Vieux, Jan Mostart.

Dans la première catégorie nous rangerons un ensemble de peintures, venant de la célèbre chartreuse de Champmol, près de Dijon, qui nous apportent une précieuse documentation sur cette époque si passionnante de

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1924.

2. M. Joseph Destrée a donné en 1904 un très bon catalogue uniquement descriptif dont nous avons suivi les précises indications de mesures ; la partie critique qui devait lui succéder n'a malheureusement jamais été publiée.



la fin du xiv<sup>e</sup> siècle et des toutes premières années du xv<sup>e</sup> siècle. Nous avons là un art à tendances « internationales » comme l'a si justement indiqué le Comte Durrieu, et dont méthodes et modèles semblent à peu près les mêmes à Gand, à Bruges, à Ypres, aussi bien qu'à Paris ou à Dijon et dans la vallée du Rhône.

Cet art, que nous commençons à peine à pouvoir définir, grâce aux belles études du Comte Durrieu et de M. Hulin de Loo<sup>1</sup>, est pratiqué surtout par des artistes d'origine flamande, mais travaillant en France et fortement influencés par des tendances et des traditions nettement méridionales comme le prouvent une fois de plus les pièces de la collection Mayer van den Bergh. Quelques années plus tard, mêlé alors sans doute à d'autres forces locales et septentrionales, encore mal déterminées, ce même art donnera naissance au génie réaliste des frères Van Eyck.

Nous remarquerons d'abord deux volets de diptyque<sup>2</sup> représentant l'un la *Nativité*, l'autre *Saint Christophe* et, au revers de celui-ci, la *Résurrection*. Ces panneaux originellement devaient être compris dans quelque tabernacle ou quelque châsse, les volets peints des deux côtés formant portes. Nous connaissons deux autres morceaux du même ensemble (avec revers), *Annonciation*, *Calvaire* et *Baptême du Christ* exposées en 1904 aux Primitifs Français et alors dans la collection Cuvillier à Niort<sup>3</sup>: ils sont traités comme ceux du Musée Mayer van den Bergh à l'huile sur fond d'or, procédé caractéristique des peintres-selliers. Suivant la remarque de Henri Bouchot les costumes des gardes indiquent comme date les environs de 1390. Nous avons encore ici l'art du xiv<sup>e</sup> siècle, avant le passage au naturalisme, avant l'influence des Limbourg et des Van Eyck. Nos panneaux présentent du reste une certaine analogie avec les célèbres peintures de Broederlam au Musée de Dijon; malheureusement ils sont en partie défigurés par des repeints.

De la même époque à peu près, et venant aussi de la chartreuse de Champmol après être passés dans la collection Micheli à Paris, des volets d'un retable portatif<sup>4</sup>, qui représentent, sur un fond d'or gravé à la pointe, la *Nativité*,

1. Voir entre autres: Hulin de Loo, *Les Heures de Milan*. Bruxelles, 1911, 1 vol. in-4; Durrieu (C<sup>te</sup> Paul), Une « Pitié de N.-S. », *Monuments Piot*, t. 23, 1918-1919, p. 63-111.

2. N<sup>o</sup> 1 du Catalogue. Bois, H. 0<sup>m</sup>33 × L. 0<sup>m</sup>21.

3. Reprod. de l'Annonciation dans Bouchot (Henri), *L'Exposition des Primitifs français*. Paris, s. d., 2 vol. in-fol., pl. XX, et Salomon Reinach, *Répertoire des Peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, t. II, p. 66.

4. N<sup>o</sup> 2 du Catalogue. Pour chaque volet, H. 0<sup>m</sup>57, L. 0<sup>m</sup>17. Reprod. dans le Catalogue et dans Salomon Reinach, *Répertoire du Moyen Age et de la Renaissance*, t. II, p. 80; 106; 117.

l'Adoration des Mages, la Circoncision, le Massacre des Innocents, la Fuite en Égypte, et qui sont intéressants comme types de l'art particulier dont nous venons de parler. D'autres répliques de ces autels de voyage nous sont conservées, par exemple le tabernacle, de qualité bien inférieure, venant de la collection Cardon et donné au Louvre<sup>1</sup> et les beaux exemplaires un peu postérieurs sans doute de la collection Carrand au Bargello de Florence, d'un travail si fin et d'un si joli sentiment<sup>2</sup>.

Du troisième quart du xv<sup>e</sup> siècle doit dater une intéressante *Descente de Croix*<sup>3</sup> que le catalogue attribue à Roger de La Pasture mais que M. Hulin



LA NATIVITÉ . . . . . SAINT CHRISTOPHE  
VOLETS DE RETABLE. ÉCOLE DE MELCHIOR BRÉDERLAM



triptyque du *Calvaire* par Quentin Metsys<sup>1</sup>. C'est là une page saisissante et dramatique d'une grande émotion, contenue cependant par toute la discipline du xv<sup>e</sup> siècle, encore proche. Nous sommes ici à la limite de deux



DESCENTE DE CROIX  
ATTRIBUÉE AU MAÎTRE DU RETABLE DE LA RÉDEMPTION

mondes, et nulle part on ne peut mieux sentir et le rôle et l'importance de Quentin Metsys; il a retrouvé dans les deux donateurs des volets tout le sérieux et toute la profondeur, mêlée d'austérité, du siècle qui l'a formé et où

1. N° 27 du Catalogue. Bois, H. du panneau central: 1<sup>m</sup>77, L. du tript. ouvert: 2<sup>m</sup>21.

il a puisé ses premiers exemples ; en même temps, dans la partie centrale



DONATEURS AVEC SAINT JÉROME ET SAINTE MARIE L'ÉGYPTIENNE  
PAR QUENTIN METSYS  
VOLETS DU TRIPTYQUE DU CALVAIRE

dominée par un grand Christ tout primitif encore, il a su rendre la douleur, non pas la douleur intérieure et muette, mais celle qui s'accompagne de beaux gestes, de nobles attitudes, s'orne de somptueux vêtements étalés en



larges plis, douleur mêlée d'un chaud et vigoureux sensualisme qui sera comme la caractéristique de ce xvi<sup>e</sup> siècle anversoïis.

Il suffit de rapprocher de cet éloquent triptyque la petite Pieta de Roger de La Pasture au Musée de Bruxelles<sup>1</sup>, pour nettement évaluer toute la distance parcourue pendant les quarante dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. Le paysage à lui seul pourrait nous renseigner. A Bruxelles, une prairie que bordent quelques buissons décharnés : tout ici est intime, simple avec une jolie note de réalisme dans l'émotion ; à Anvers tout un pays de rêve, de montagnes, de rochers, de châteaux et de villes, prolongé par de grands horizons que tragiquement commande la haute croix du premier plan.

A considérer la simplicité relative des volets, il nous semble bien que nous avons ici une œuvre des débuts du maître ; des compositions analogues de lui existent à Vienne<sup>2</sup> (collection Liechtenstein), à Londres à la National Gallery<sup>3</sup> et au Musée de Bruxelles<sup>4</sup> (le panneau a souffert). La peinture du Musée Mayer van den Bergh serait la première en date de cette série et sans doute la plus belle ; on peut la rapprocher de la prenante *Descente de Croix* du Louvre<sup>5</sup>, qui serait antérieure de quelques années. En tout cas nous nous rangeons complètement à l'avis de M. Hulin de Loo qui, plus affirmatif que M. Friedländer, voit dans le calvaire d'Anvers une page de la main même de Metsys et non pas simplement une très belle réplique d'atelier<sup>6</sup>.

Le Musée, que nous étudions, ne nous ouvre pas seulement par cette production maîtresse des vues importantes sur le talent et la sensibilité de Quentin Metsys ; il nous fournira encore, par quelques œuvres qui se groupent chronologiquement autour du Maître de l'Ensevelissement, de précieuses notions sur les origines et le développement de la peinture à Anvers pendant la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. On sait que deux tendances fort distinctes y dominent : d'un côté Quentin Metsys et tout ce qui se rattache à lui, de l'autre les Maniéristes anversoïis plus ou moins rapprochés du pseudo-Blesius. La naissance de ces écoles doit se placer entre les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle et les premiers tableaux datés de Quentin Metsys ; or, pour cette époque, et dans la région d'Anvers, nous ne savons encore que bien peu de chose. On comprendra donc l'intérêt que présente, en dehors de ses qualités esthétiques très réelles, le triptyque de l'*Adoration des Mages*<sup>7</sup>, jus-

1. Reprod. dans *Catal. Peinture du Musée de Bruxelles*, 1922 (n° 516).

2. Reproduit dans J. de Bosschère, *Quentin Metsys*. Bruxelles, V. Oest, 1907, p. 22.

3. N° 715. Reproduit dans J. de Bosschère, *op. cit.*, p. 18.

4. N° 583, triptyque avec donateurs.

5. N° 2203.

6. Hulin de Loo, *Catalogue critique de l'Exposit. de Bruges*, 1902, p. 53.

7. N° 25 du Catalogue. Inconnu. Bois, panneau central : H. 0<sup>m</sup>85 × L. 0<sup>m</sup>71 ; volets H. 0<sup>m</sup>81 × L. 0<sup>m</sup>31.

tement l'une des œuvres les meilleures d'un maître qui travaillait à Anvers peut-être déjà avant 1500<sup>1</sup>. On l'appelle le Maître d'Hoogstraten parce que le Musée d'Anvers compte plusieurs panneaux de lui qui viennent de l'église Sainte-Catherine à Hoogstraten (n<sup>os</sup> 383-389, scènes de la Passion et donateur<sup>2</sup>). L'*Adoration des Mages*, qui nous occupe, est d'un beau coloris sombre et gras avec de larges tons unis qui rappellent de très près Gérard David dont la conception poétique et quelque peu mystérieuse se retrouve aussi dans la composition. Par contre l'influence de Metsys se reconnaît dans la Vierge et l'Enfant tandis que le grand roi mage debout et le roi nègre aux somptueux vêtements font penser aux Maniéristes anversoïs du pseudo Ble-



ADORATION DES MAGES, PAR LE MAÎTRE DE HOOGST RATEN  
TRIPTYQUE

sus. Malgré des faiblesses de dessin évidentes et de fréquents défauts de proportions, l'œuvre reste attirante et montre à quelle hauteur peut quelquefois atteindre, même un peintre de second ordre.

Un autre artiste, celui que l'on désigne sous le nom de Maître de Francfort, parce que plusieurs de ses principaux tableaux d'autel furent faits pour cette ville, travaillait aussi à Anvers dès les dernières années du xv<sup>e</sup> siècle. Friedländer considère même ce maître comme l'auteur de la *Fête des tireurs*

1. Hulin de Loo, Ein authentisches Werk von Goossen van der Weyden (*Jahrb. der k. preus. Kunsts*, t. 34, 1913, voir p. 68, 73).

2. Le Portement de Croix, n<sup>o</sup> 389, reproduit dans Pol de Mont, *La Peinture anc. au Musée d'Anvers*, p. 25.



à l'arc<sup>1</sup> un des rares documents de la peinture anversoise antérieurs à 1493. C'est à lui ou à son atelier que l'on peut rattacher une *Vierge avec l'Enfant* de la collection Mayer van den Bergh, panneau central d'un triptyque dont les volets, de l'école de Cranach, représentent *Sainte Catherine* et *Sainte Barbe*<sup>2</sup>. Nous avons là une bonne peinture se rapportant à la maturité de l'artiste, postérieure en tout cas à la jolie *Madone avec l'enfant et des anges* du Musée de Gand<sup>3</sup>, si proche des traditions du xv<sup>e</sup> siècle.

Josse van Clève, un peu plus jeune que le Maître de Francfort, paraît avoir travaillé à Anvers de 1511 environ à 1540, et, comme son aîné, aussi pour l'Allemagne. Le Musée Mayer van den Bergh possède de lui un beau portrait de femme<sup>4</sup>, d'une calme expression et d'une belle tenue dont le coloris malheureusement a quelque peu souffert d'un nettoyage trop poussé. Il nous semble bien que nous avons ici, un peu plus âgé, le même modèle que Josse van Clève peignit aussi en 1520<sup>5</sup> et qui passe pour être sa femme (n° 1644 des Offices à Florence, œuvre datée); cependant, comme le fait remarquer justement Friedländer, le panneau d'Anvers donne nettement l'impression de l'un des plus anciens portraits du maître. Un point d'interrogation pourrait donc subsister.

Si Josse van Clève s'apparente d'assez près à Quentin Metsys, le panneau de *Jésus parmi les Docteurs*<sup>6</sup>, en revanche, représente nettement l'art des Maniéristes, et Friedländer le range parmi les productions caractéristiques de son groupe E, dit du Maître anversois de 1518<sup>7</sup>. Cette peinture avait autrefois fait partie d'un important tableau d'autel dont nous connaissons encore deux autres volets, les n°s 1082 : *la Visitation* et le n° 1084 : *la Fuite en Égypte* de la National Gallery. Remarquons que c'est à ce groupe E que se rattache aussi l'étrange *Adoration des Mages* de la présente collection<sup>8</sup> dont la composition est voisine d'un triptyque de Dresde (n° 806a du Musée

1. Musée d'Anvers, n° 529. Reproduit dans Pol de Mont, *La peinture ancienne au Musée d'Anvers*. Du Maître de Francfort le même Musée possède aussi un *Portement de croix*, n° 568 et un triptyque ayant au centre l'*Adoration des Mages* et sur les volets la *Nativité* et la *Circoncision* (n°s 168-170), réplique sans doute d'une œuvre perdue de Van der Goes.

2. N° 188 du Catalogue. *Cranach et le Maître de Francfort*. Bois, panneau central : H. 0<sup>m</sup>60 × L. 0<sup>m</sup>45; volets : H. 0<sup>m</sup>60 × L. 0<sup>m</sup>21.

3. Musée de Gand, n° 1906 c.

4. N° 186 du Catalogue. *Maître de la Mort de Marie*. Bois, H. 0<sup>m</sup>58 × L. 0<sup>m</sup>43. Reprod. par Friedländer, *Von Eyck bis Breughel*, pl. 18.

5. Photographie Alinari, n° P, 2832.

6. N° 40 du Catalogue sous le nom de Jean van Coninxloo. Bois, H. 0<sup>m</sup>81 × L. 0<sup>m</sup>69.

7. Friedländer (Max J.), *Die Antwerpener Manieristen von 1520* (*Jahrb. der k. preuss. Kunsts*, t. 36, 1915, p. 65-91).

8. N° 33 du Catalogue. Inconnu. Bois, triptyque. Centre : H. 1<sup>m</sup>05 × L. 0<sup>m</sup>68; volet : H. 1<sup>m</sup>07 × L. 0<sup>m</sup>30.



CALVAIRE

PAR QUENTIN METSYS

(Collection Mayer Van den Bergh, Anvers)





royal). Il y a là tout un ensemble peu étudié encore et où des personnalités seront à distinguer.

Si maintenant nous quittons les ateliers d'Anvers pour Bruxelles, nous rencontrons un maître qui présente des affinités avec Bernard Van Orley et qui paraît travailler vers 1525 à Bruxelles ou aux environs : c'est le Maître dit de La Légende de Marie-Madeleine dont la collection Mayer van den Bergh possède un charmant triptyque, *La Vierge à l'œillet entre sainte Catherine et sainte Barbe*<sup>1</sup>. Nous avons là une œuvre de grande sensibilité qui irait presque jusqu'à l'affectation ou à la fadeur, mais dont la grâce de composition



LA VIERGE A L'ŒILLET ENTRE SAINTE CATHERINE ET SAINTE BARBE  
PAR LE MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE

et le coloris nuancé et fin produisent une délicieuse impression. La partie centrale, la Vierge à l'œillet, se retrouve dans une réplique presque identique à la Galerie Wallace de Londres (n° 548)<sup>2</sup> et aussi dans bien d'autres exemplaires. Le peintre tire son nom de plusieurs scènes de la Légende de Marie-Madeleine représentées dans des tableaux qui furent groupés et définis par Friedländer<sup>3</sup>. Le même critique rattacherait à l'atelier ou tout au moins

1. N° 22 du Catalogue. *Le Maître de la Légende de Marie-Madeleine*. Exposition de Bruges, 1902, n° 174. Bois, panneau central : H. 0<sup>m</sup>49 × L. 0<sup>m</sup>34 ; volets : H. 0<sup>m</sup>515 × L. 0<sup>m</sup>155.

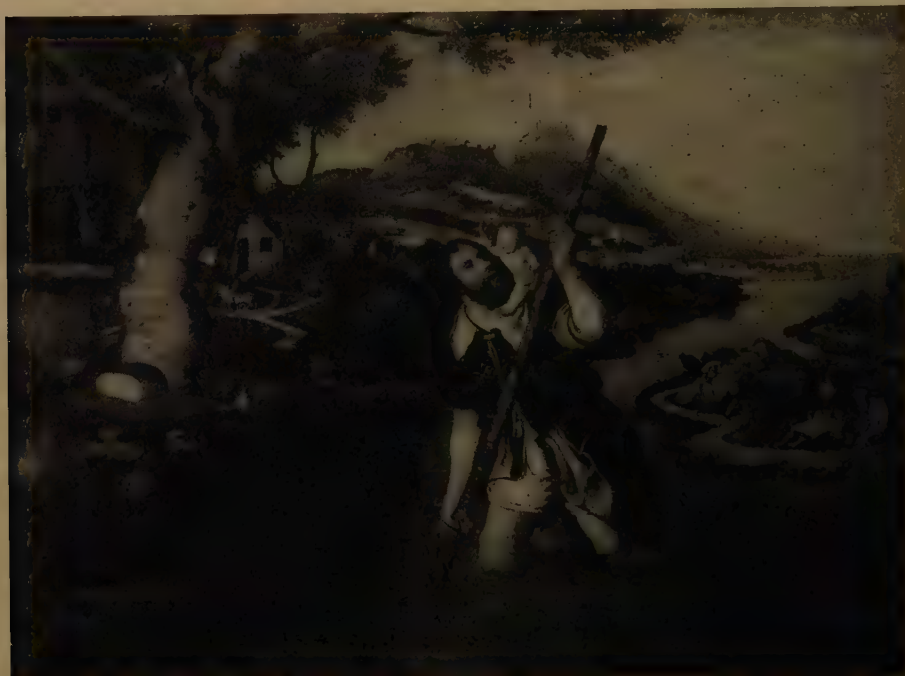
2. Reprod. *Catal. Wallace Collect.*, p. 92.

3. Voir *Repertor. für Kunstwiss.*, 1900, t. 23, p. 12, et 1903, t. 26, p. 165.



à l'influence de ce maître le triptyque maniéré, assez secondaire de facture, mais amusant par la verve qui l'anime, représentant *Saint Christophe, saint Jérôme et saint Antoine ermite*<sup>1</sup>.

Avec le grand *Saint Christophe* dans un paysage<sup>2</sup>, un morceau capital du Musée, nous retrouvons une très belle œuvre de Jan Mostart, le peintre resté toujours un peu énigmatique, mais de si beau style et de si noble tenue. L'œuvre est des plus attachantes par la largeur de la composition, l'ampleur du dessin, la savante harmonie des couleurs d'un beau gris beige



SAINT CHRISTOPHE, PAR JAN MOSTART

s'alliant au vert du paysage et au gris des rochers. Il est bien probable que nous avons là une œuvre tardive du maître et qui semble de sa main même, tout au moins pour les parties anciennes, car le tableau nous est arrivé dans un mauvais état de conservation. Mostart, pour cette composition, s'est nettement inspiré du *Saint Christophe* de Patinier à l'Escorial<sup>3</sup> et il y aurait beaucoup à dire sur la façon personnelle dont le maître a transformé

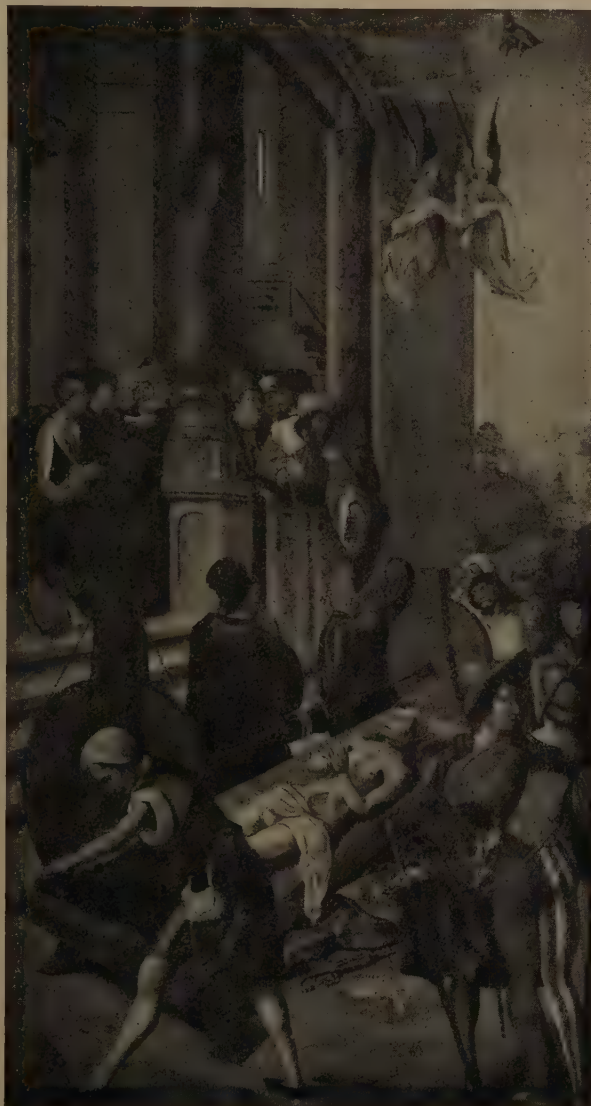
1. N° 24 du Catalogue. Inconnu. Bois, panneau central : H. 0<sup>m</sup>485 × L. 0<sup>m</sup>38 ; volets : H. 0<sup>m</sup>485 × L. 0<sup>m</sup>195. Exposé à Bruges, 1902, n° 374.

2. N° 28 du Catalogue. Bois, 1<sup>m</sup>06 × L. 1<sup>m</sup>40.

3. Photographie Anderson, n° 16886. Voir L. von Baldass, « Die niederländische Landschaftsmalerei » (*Jahrb. der Kunsthist. Sammlg.*, t. 34, 1917-1918, pp. 111-157).

paysage et personnage. Il est possible que nous voyions ici le tableau de Mostart signalé par van Mander chez Jean Claeys à La Haye et qu'il désigne ainsi : « Un saint Christophe dans un paysage, un grand tableau. » Or, les dimensions de notre panneau dépassent notablement celles de la plupart des *Saint Christophe* si fréquemment représentés au xvi<sup>e</sup> siècle.

Nous mentionnerons tout particulièrement un très intéressant *Martyre de saint Érasme*<sup>1</sup> qui nous paraît devoir être tout au moins rapproché de l'atelier de Jan Mostart; nous proposerions même d'examiner si l'on ne peut aller jusqu'à le compter parmi les œuvres de début du maître lui-même; en effet, le beau coloris simple, les qualités de composition logique et claire, le goût des terrasses et des escaliers, la disposition de l'ordonnance en diagonale, la mode tout à la fois des vêtements ajustés et bariolés de couleur, et des grands manteaux comme portés en écharpe, et jusqu'à des détails, tels le coussin et l'étoffe sur lesquels s'appuie le juge, tels certains gestes, et aussi les petites



MARTYRE DE SAINT ÉRASME  
ATTRIBUÉ À JAN MOSTART

figures dans le ciel nous ramènent sans cesse vers l'auteur de *l'Homme au chapelet* et des *Donateurs*<sup>2</sup> du Musée de Bruxelles. Ajoutons que le tableau

1. N° 104 du Catalogue. Inconnu. Bois, H. 1<sup>m</sup>24 × L. 0<sup>m</sup>68

2. Reprod. dans Sander Pierron, *Les Mostaert*. Bruxelles, Van Oest, 1912, p. 24, 28, 74.



a souffert de sorte que les arrière-plans ont perdu de leur force, mais là aussi nous pouvons relever telle ou telle partie de paysage qui se retrouve dans d'autres œuvres de Mostart.

Après une *Marie-Madeleine*<sup>1</sup>, qui sort sans aucun doute de l'atelier de Gossart et dénote même si bien le style du maître que Friedländer n'a pas craint de la comprendre dans son catalogue, il faut tout au moins citer une charmante et mystérieuse *Salomé* présentant à Hérode et à Hérodiade la tête de saint Jean et qui paraît dater du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.

Dans toute cette production abondante, touffue, d'un xvi<sup>e</sup> siècle qui nous est encore mal connu, remarquons deux petits panneaux : une *Nativité* et une *Adoration des Mages*<sup>3</sup> qui, sans aucune hésitation possible, sont de la même main, ont les mêmes mesures et par suite devraient au catalogue porter des numéros voisins. Nous croyons même y reconnaître les pendants des *Noces de Cana*<sup>4</sup> et d'une *Présentation au Temple* du Louvre, donnés dans le catalogue de M. Louis Demonts à un maître de la Flandre sud-occidentale. Faire, mode, sentiment de la composition, coloris, tout contribue à apparenter ces œuvres qui devaient faire partie d'un même ensemble ; les dimensions concordent à quelques centimètres près, les panneaux du Louvre ayant été rognés comme le dénotent les personnages sortant du cadre. Nous avons là un art robuste avec quelque chose de villageois : en même temps un goût amusant pour les beaux vêtements et les riches étoffes qui ferait penser à quelque Quentin Metsys de province.

Du grand peintre Pierre Breughel le Vieux, si faussement autrefois surnommé le drôle, l'un des plus profonds peut-être dont puisse s'enorgueillir la peinture flamande, le Musée Mayer van den Bergh renferme un chef-d'œuvre daté de 1564, *Margot l'Enragée*<sup>5</sup>. Sur un fond de cauchemar éclairé par des incendies aux lueurs superbes passe la terrible silhouette de la *Dulle Griet*, la pourvoyeuse de l'Enfer, lancée d'un pas que rien n'arrête, armée, cuirassée, casquée, toute chargée de butin, personnification effroyable de la méchanceté et de la guerre, et qui reste si malheureusement vraie dans son grandiose symbolisme, pour la guerre du xvi<sup>e</sup> siècle comme hélas ! pour la guerre du xx<sup>e</sup> siècle ; tout autour, des démons, des scènes de batailles et de meurtres complètent l'impression de calamité et de désastre implacable que

1. N° 42 du Catalogue. Gossaert. Bois, H. 0<sup>m</sup>51 × L. 0<sup>m</sup>39.

2. N° 9 du Catalogue. Inconnu. Bois, H. 0<sup>m</sup>76 × L. 0<sup>m</sup>50.

3. N° 17 du Catalogue. Inconnu. Fin du xv<sup>e</sup> siècle, et n° 20. Inconnu. Début du xvi<sup>e</sup> siècle. Bois, H. 0<sup>m</sup>58 × L. 0<sup>m</sup>41.

4. Nos 2642 A et 2642 B.

5. N° 45 du Catalogue. Bois, H. 1<sup>m</sup>15 × 1<sup>m</sup>60, reprod. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, t. 2, p. 511, et dans R. van Bastelaer et Hulin de Loo, *Peter Bruegel*, Bruxelles, 1907, 1 vol. in-4, voir p. 286.

dégage cette œuvre ; jamais l'âme flamande dans ses visions tragiques ne s'est exprimée plus fortement. La *Dulle Griet*, tout en dépassant largement son pays et son temps pour prendre une signification hautement humaine, demeure cependant comme un document local, justement vengeur : elle proclame, pour la suite des générations, et avec quel génie ! l'intime pensée et l'ardente révolte d'un sujet flamand du roi Philippe II. Du vieux Breughel encore, *Douze proverbes réalistes et populaires*<sup>1</sup>, la plus ancienne peinture datée du maître qui nous soit conservée (1558).

A ces tableaux nous associerons une jolie *Tentation de saint Antoine* de



INTÉRIEUR RUSTIQUE, PAR PIETER AERTSEN

Peeter Huys<sup>2</sup>, d'un faire un peu lâché, mais d'une chaude tonalité générale et amusante par son imagination débridée. Elle est signée et datée de 1577 et la remarque est intéressante car l'on donne généralement l'année 1571 comme celle de la plus tardive manifestation du peintre.

De l'original créateur des intérieurs de cuisine et des natures mortes, de ce Peeter Aertsen, divers, vigoureux et toujours imprévu, nous citerons un *Intérieur de paysans*<sup>3</sup> signé et daté 17 avril 1556, l'une de ses très bonnes

1. N° 46 du Catalogue. Bois, H. 0<sup>m</sup>74 × L. 0<sup>m</sup>975. Vair R. van Bastelaer et Hulin de Loo, *Peter Bruegel*, p. 277.

2. N° 109 du Catalogue. Bois, H. 0<sup>m</sup>76 × L. 0<sup>m</sup>94. Reprod. dans Catalogue.

3. N° 105 du Catalogue Aertsen (Peeter). Bois, H. 1<sup>m</sup>40 × 1<sup>m</sup>98.



œuvres, étonnante de vie, de réalisme et de saveur campagnarde ; elle reproduit à plusieurs années de distance le thème de la *Fête des paysans* que P. Aertsen traita pour la première fois dans le tableau de Vienne (1550)<sup>1</sup> et elle annonce déjà la célèbre *Danse des œufs*<sup>2</sup> du Musée d'Amsterdam (1557).

De l'élève, sans doute bien doué, que fut Joachim Beuckelaer à qui il



PORTRAIT DE FILLETTE  
PAR CORNEILLE DE VOS

manque cependant la verve endiablée de son maître, on trouvera ici une solide et fraîche fille de cuisine<sup>3</sup>, peinture d'une belle venue, signée du monogramme J. B. et datée de 1565. C'est donc une œuvre de pleine maturité si l'on accepte la date probable de 1535 pour la naissance du peintre et si l'on s'en rapporte à la grande cuisine du Musée d'Amsterdam, son chef-d'œuvre, datée de 1566<sup>4</sup>.

De savoureux portraits du XVII<sup>e</sup> siècle sont aussi à noter : un portrait de fillette et un portrait de jeune garçon, œuvres charmantes que le catalogue descriptif donne avec raison, semble-t-il, à Corneille de Vos<sup>5</sup>. De

Jean Mytens, signé et daté de 1650, un groupe de famille<sup>6</sup> représenté dans

1. Voir Sievers (J.), *Pieter Aertsen*, Leipzig, 1908, 1 vol. in-4, p. 37.

2. N° 5. Reprod. dans Sievers, *op. cit.*, pl. 21.

3. N° 47 du Catalogue. Bois, H. 1<sup>m</sup>10 × L. 0<sup>m</sup>81. Reprod. dans Catalogue.

4. N° 657.

5. N° 70 du Catalogue. Bois, H. 1<sup>m</sup>22 × L. 0<sup>m</sup>93, et n° 71 du Catalogue, Bois, H. 1<sup>m</sup>21 × L. 0<sup>m</sup>94.

6. N° 135 du Catalogue. Toile, H. 1<sup>m</sup>49 × L. 1<sup>m</sup>92. Reprod. dans Catalogue.

un parc, page décorative assez caractéristique de la vie tout à la fois élégante et familiale du <sup>xvii</sup><sup>e</sup> siècle hollandais ; du même artiste, un joli portrait de dame daté de 1658<sup>1</sup>. D'un art plus réaliste, de composition dirait-on plus maladroite, mais d'une vie et d'un particularisme remarquables, le groupe de famille peint en 1662 par Rootius (Jean-Albert) signé et daté<sup>2</sup> ; au-dessus de l'escalier un plafond mouvementé dû à Gérard de Lairese et daté de 1668<sup>3</sup>.

Bien d'autres peintures seraient encore à signaler non seulement dans ces



PORTRAIT DE FAMILLE, PAR J.-A. ROOTIUS

écoles flamandes, dont nous avons pu à peine citer quelques exemplaires, mais aussi dans les écoles allemandes, françaises et italiennes qui sont également représentées ici ; il faut noter que le catalogue des œuvres peintes seules comprend deux cent sept numéros.

A cet imposant ensemble, la sculpture forme dans le Musée Mayer van den Bergh un digne pendant et mériterait à elle seule une étude approfondie ;

1. N° 134 du Catalogue. Reprod. dans Catal. Toile, H. 1<sup>m</sup>14 × L. 0<sup>m</sup>92.

2. N° 138 du Catalogue. Toile, H. 1<sup>m</sup>46 × L. 1<sup>m</sup>76.

3. N° 97 du Catalogue. Toile, H. 1<sup>m</sup>66 × L. 1<sup>m</sup>66.



nous ne pouvons ici qu'essayer de donner une faible idée des richesses de cette collection.

Un très beau groupe en chêne sculpté et polychromé, *Jésus et saint Jean*<sup>1</sup>, d'expression intense : c'est très probablement un travail allemand de la première moitié du xiv<sup>e</sup> siècle ; on sent bien ici que le Dieu vengeur et juge du monde, des siècles précédents s'est vraiment fait homme, et une tendresse très intime, une chaleur toute particulière de sentiment et de mysticisme se dégagent de cette œuvre, encore rude d'exécution cependant et malhabile par endroit. On connaît une vingtaine de groupes analogues, celui-ci étant un des plus beaux exemplaires : l'un est au Musée de Berlin, un autre à Stuttgart, un autre se trouvait en 1921 dans une collection particulière de Berlin : il semble qu'une lointaine influence de notre école champenoise se retrouve dans cette sculpture.

Puis toute une suite précieuse de bas-reliefs ; l'un de la fin du xiii<sup>e</sup> siècle et venant de la collection Micheli, *Le Massacre des Innocents*, les autres sans doute de la deuxième moitié du xiv<sup>e</sup> siècle et se rattachant à cet art international déjà mentionné en peinture et qu'il paraît bien difficile de localiser ; une belle et simple *Fuite en Égypte* provenant comme les numéros suivants de la collection Micheli : une *Trahison de Judas*, un *Jésus devant Pilate*, un *Jésus au jardin des Oliviers*, l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, la *Présentation au Temple*.

De la même époque peut-être, la *Vierge et l'Enfant* provenant aussi de la collection Micheli, groupe de pierre sculptée qu'il faudrait peut-être soumettre à un examen approfondi.

Une des pièces les plus intéressantes de la collection, une splendide *Vierge avec l'Enfant* en pierre polychromée : de la main droite, la Vierge tenait une branche de lys, l'Enfant jouait avec une colombe dont il ne reste plus qu'un fragment. Nous trouvons ici une simplicité robuste, une saveur de terroir qui n'exclut ni le style ni l'harmonie et donne à ce rare morceau un cachet tout particulier ; peut-être pourrait-on le rapprocher de la Vierge si remarquable du portail Sud de Hal ; peut-être faudrait-il chercher du côté de Bruges et penser à quelque artiste flamand du xv<sup>e</sup> siècle.

Quatre beaux *Anges*, travail de Flandre probablement, de la deuxième moitié du xv<sup>e</sup> siècle, élégants, affinés, et d'un si souple mouvement ; toute une série de belles figures de chêne, entre autres une *Sainte Barbe* debout, une *Sainte Gudule* avec sa lanterne, une *Dame assise* feuilletant un livre reposant sur ses genoux, travail allemand sans doute du début du xvi<sup>e</sup> siècle,

1. N° 224 de l'Inventaire. Voir Th. Demmler, *Jesus und Johannes (Kunst und Künstler, t. 19, 1921, pp. 203-210)*.

et un groupe remarquable en chêne polychromé, venant de la collection Micheli, *Un homme et une femme portant un cadavre* ; beau travail flamand, simple et expressif du xv<sup>e</sup> siècle.

La collection des ivoires est importante ; mentionnons parmi les pièces les plus précieuses une suite de quatre petites plaques portant des bas-reliefs<sup>1</sup> : *Guérison du paralytique*, *Résurrection de Lazare*, *Guérison de l'aveugle-né*, *de l'hémorroïsse*, et formant probablement autrefois couvertures de manuscrits. Elles datent du vi<sup>e</sup> ou du vii<sup>e</sup> siècle, et Molinier<sup>2</sup> les rattache plus ou moins directement au célèbre trône de Ravenne ; elles viennent, comme les numéros suivants, de la collection Micheli.

Du ix<sup>e</sup> siècle environ, une plaque en ivoire sculptée, *Le Baptême du Christ*<sup>3</sup> ; au revers une plaque un peu plus ancienne (viii<sup>e</sup> siècle ?) avec une riche ornementation de feuilles et d'animaux sauvages. Une madone sur un trône, richement ouvragée, travail peut-être d'Echternach, du milieu du xi<sup>e</sup> siècle et aussi un petit fragment d'autel portatif, aussi du xi<sup>e</sup> siècle, et représentant une *Nativité du Christ*.

Puis vient tout un riche ensemble de médailles et de monnaies, pour lequel une première étude a été faite par M. Dilis. A cause de sa rareté unique nous citerons seulement la médaille de Christine Metsys, belle-sœur de Quentin. Comme l'a montré



VIERGE AVEC L'ENFANT  
PIERRE POLYCHROMÉE, XV<sup>e</sup> SIÈCLE

1. N<sup>o</sup> 431 de l'Inventaire. Chaque plaque mesure : H. 0<sup>m</sup>095 × L. 0<sup>m</sup>085. Reproduit dans Garrucci, *Storia della arti Christiane*, Prato, 1873, t. VI, p. 448.

2. Molinier (Emile), *Hist. générale des Arts appliqués*, t. I, p. 73.

3. N<sup>o</sup> 432 de l'Inventaire. H. 0<sup>m</sup>14 × L. 0<sup>m</sup>083. Reproduit dans Goldschmidt (Adolph), *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolinger*. Berlin, 1914. 2 vol. in-fol. Voir t. I, p. 35, pl. 27 et p. 89, pl. 87.



M. Tourneur cette pièce aurait été faite par Quentin Metsys lui-même dans ses années de jeunesse et au moment où il allait quitter Louvain pour Anvers<sup>1</sup> (1491).

De très belles tapisseries accompagnent somptueusement tant de merveilles : deux surtout sont à remarquer. Une grande tapisserie de la fin du xv<sup>e</sup> siècle ou des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, avec une foule de grands personnages, tissée de laine et de soie, représentant la Nativité. Puis une magnifique petite pièce venant de la collection Spitzer, tissée de soie d'or et d'argent, avec bordure décorée de fleurs, de fruits et de feuillages. Elle nous montre l'*Adoration des Bergers* dans une composition fortement influencée par Van der Goes comme l'a très justement signalé M. Joseph Destrée.

Si l'on ajoute que le Musée renferme encore de riches collections de dentelles, de broderies et d'objets d'art antique, l'on pourra comprendre de quel intérêt est pour les amateurs de tous les pays le geste généreux de la Régence qui libéralement ouvre au public de tels trésors.

La reconnaissance de chaque visiteur ira à celui qui sut faire un si profitable usage de son talent, de son temps et de sa fortune. Anvers honorera le nom du chevalier Mayer van den Berg, parce qu'il voulut à la gloire de la ville active et travailleuse d'aujourd'hui, ajouter un enrichissement d'art qui la relie de si étroite façon à son plus brillant passé. La cité accueillante qui s'étale au beau tournant de l'Escaut, ne fut-elle pas la première parmi ses belliqueuses et tracassières voisines des Flandres à comprendre que la liberté et la concorde, la beauté et le travail fonderaient plus sûrement sa puissance que les rivalités et les guerres. Le dieu de la Paix lui donna en récompense les génies charmeurs de Quentin Metsys et de Rubens qui toujours attireront à elle les pèlerins de la terre entière<sup>2</sup>.

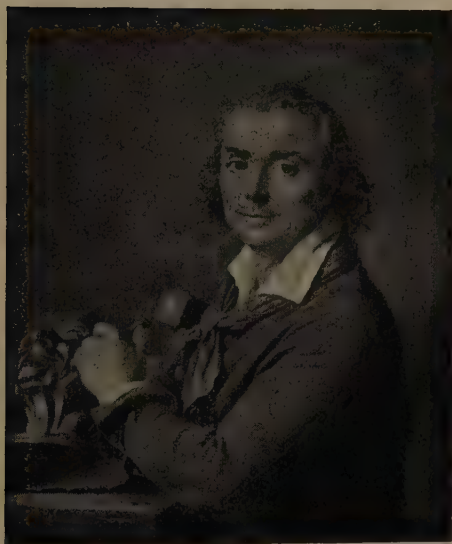
ÉDOUARD MICHEL

1. Victor Tourneur, Quentin Metsys médailleur (*Rev. belge de numismatique*, 1920, t. 72, pp. 39-160).

2. Que M. Hulin de Loo, que M. Marcel Laurent veuillent bien recevoir ici tous nos remerciements pour les nombreux et précieux renseignements qu'ils ont bien voulu nous donner.

## HOUDON SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

---



PORTRAIT DE HOUDON  
MINIATURE PAR M<sup>lle</sup> CAPET, 1800  
(Musée de Caen.)

S'il est un préjugé profondément enraciné dans les esprits même les plus cultivés, c'est que l'œuvre de Houdon s'arrête à la Révolution. La faute en est aux historiens de l'art. L'Allemand Dierks qui a consacré une monographie à notre sculpteur<sup>1</sup> ne croit pas devoir pousser l'examen de ses ouvrages au delà du buste de *Mirabeau*. « C'est, selon lui, le dernier témoignage de son talent. Sa carrière artistique s'achève en même temps que le règne de Louis XVI. Les œuvres de ses dernières années ne possèdent de valeur que parce que le nom de Houdon s'y attache. En fait sa mission historique prend fin dès l'entrée en scène de David.

Aux grâces du XVIII<sup>e</sup> siècle succède la sévérité de l'antique. Canova et Chaudet prennent la tête du mouvement. »

M. André Michel qui est universellement réputé — et à juste titre — comme un des meilleurs connaisseurs de la sculpture française partage cette opinion et l'exprime même en termes encore plus catégoriques<sup>2</sup>. « On peut dire, assure-t-il, qu'après la Révolution la carrière, la production de Houdon étaient achevées. Tous ses chefs-d'œuvre sont compris entre 1770 et 1790...

1. H. Dierks, *Houdons Leben und Werke*. Gotha, 1887.

2. André Michel, *Le Musée du Louvre*. Paris, 1912, p. 66, 68.



Houdon vécut jusqu'en 1828, mais son œuvre véritable finit avec le siècle ; les années qui lui restèrent à vivre après la Révolution ne comptent plus pour lui. »

En réalité la carrière et l'œuvre d'Houdon se prolongent bien au delà de la Révolution. Il a vécu très vieux, jusqu'à l'âge de 87 ans. Né sous Louis XV en 1741, il s'en faut seulement de deux ans qu'il n'ait vu la Révolution de 1830 et l'avènement de Louis-Philippe ; on peut dire de lui, comme du peintre Prudhon, qu'il enjambe les deux siècles. A vrai dire il a cessé d'exposer à partir du Salon de 1814 et la dernière commande qu'il ait reçue date de 1816. Nous devons donc défalquer de sa carrière artistique les douze ou quinze dernières années de sa longue vie. Mais il reste encore un bon quart de siècle — l'ère de la Révolution et de l'Empire — pendant lequel il n'a cessé de produire des œuvres dont quelques-unes sont des chefs-d'œuvre.

Certes nous n'irons pas jusqu'à prétendre — ce serait compromettre par une réaction excessive une thèse qui n'a pas besoin d'exagérations pour se défendre — que les œuvres produites par Houdon entre 1789 et 1815 égalent dans l'ensemble celles qu'il a créées dans sa période de pleine maturité entre 1769, date de son premier Salon<sup>1</sup>, et 1789. La *Diane* de l'Ermitage, le *Voltaire assis* de la Comédie Française marquent bien le sommet de son art. Mais, ceci dit, il ne faut pas oublier que lorsqu'éclata la Révolution, Houdon n'avait en somme que 48 ans : ce n'était donc pas un vieillard. Est-il raisonnable de supposer *a priori* que cet homme plein de sève et débordant de force créatrice n'a mené pendant la seconde moitié de sa vie qu'une existence végétative ? Et pour peu qu'on ait étudié les pièces du procès, est-il juste de décréter, conformément à l'opinion générale, que les vingt-cinq dernières de sa production doivent être considérées comme nulles et non avenues ?

L'examen attentif et impartial de l'œuvre post-révolutionnaire de Houdon nous amène à des conclusions très différentes.

\* \*

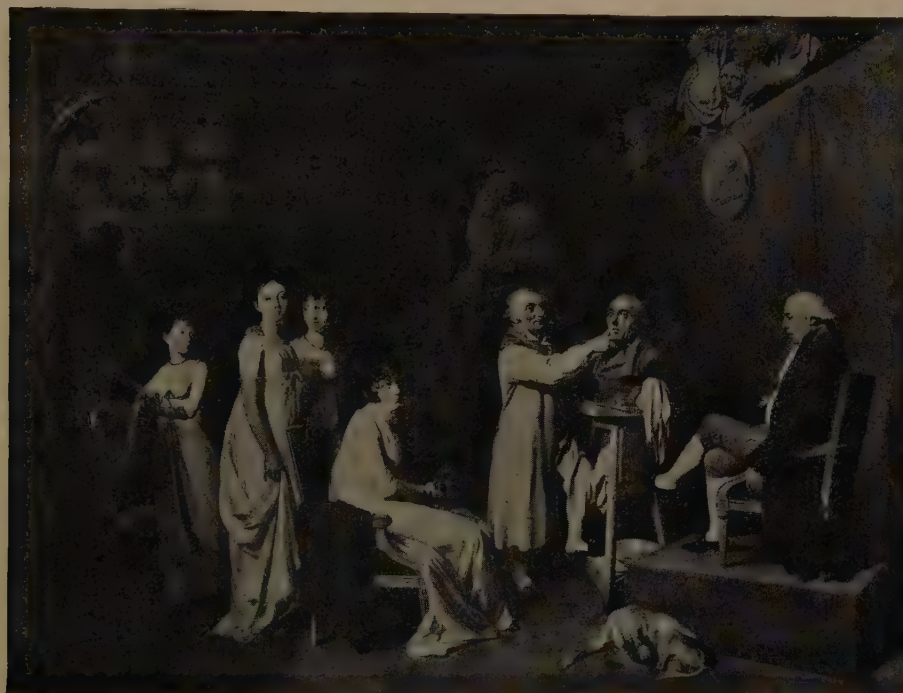
Consultons la collection des livrets des Salons depuis 1789 jusqu'en 1816 : ces documents officiels nous apportent la preuve irréfutable que la productivité de Houdon se soutient sans faiblir jusqu'à la fin du règne de Napoléon.

Au Salon de 1791, il expose, outre une figure de bronze représentant la *Frileuse* onze bustes tant en marbre qu'en terre cuite, plâtre et bronze parmi

1. L. Réau, Le premier Salon de Houdon. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923.

lesquels le catalogue énumère *La Fayette*, *Franklin*, *Bailly*, *Necker* et *Mirabeau*. Une « explication plus détaillée des peintures, sculptures, etc... de Messieurs de l'Académie Royale » nous autorise à joindre à la liste de ces envois une grande statue d'*Apollon* en bronze, une réduction en marbre de la *Diane*, les portraits de Mesdemoiselles *Sabine* et *Ange Houdon*.

Au Salon de 1793 figurent des réductions de la *Vestale* et de la *Frileuse*, une esquisse en plâtre de la statue du général *Washington* et deux bustes.



HOUDON MODELANT LE BUSTE DE LAPLACE

PEINTURE PAR BOILLY, 1803

(Musée des Arts Décoratifs.)

En 1795, un seul envoi : le buste de l'*abbé Barthélemy*.

En 1796, une réduction en marbre de la *Frileuse* et le buste en terre cuite du *marquis de Pastoret*.

En 1798, rien que des redites : effigies en plâtre ou en marbre de *Molière*, *Voltaire*, *Rousseau* ; une petite statuette originale en bronze représentant *Voltaire en pied*.

Les livrets des Salons de 1799, 1800, 1801 se contentent de cette mention peu explicite qui fait le désespoir des historiens d'art : Plusieurs bustes sous le même numéro. Toutefois il arrive que les bavardages des critiques



divulguent ce que cèlent des catalogues trop discrets. C'est ainsi qu'une lettre de M<sup>me</sup> de Vandeuil, la fille de Diderot, sur le Salon de l'an X nous révèle que Houdon exposait en 1801 les bustes de *Lalande*, de *Mentelle* et de *D'Alembert*.

D'Alembert et Mentelle reparaissent au Salon de 1802 en compagnie de l'abbé *Barthélemy* (en marbre), de M<sup>me</sup> *Rode* et de la margrave d'*Anspach* (en plâtre).

Au Salon de 1804, Houdon expose sa statue de *Cicéron* avec les bustes du maréchal *Ney*, des Américains *Barlow* et *Fullon*.

En 1806, les bustes en marbre de M<sup>me</sup> *Rode* et de la margrave d'*Anspach* font cortège aux bustes du poète *Collin d'Harleville*, d'une M<sup>me</sup> H... qui est sans doute Sabine Houdon, de l'empereur *Napoléon* et de l'impératrice *Joséphine* dont les effigies en marbre reparaissent en marbre au Salon de 1808.

En 1812, deux statues en marbre du général *Joubert* et de *Voltaire*, un buste en plâtre du comte de *Boissy d'Anglas*, sénateur.

Enfin, pour terminer, au Salon de 1814, le buste de l'empereur *Alexandre I<sup>er</sup>* de Russie qui venait de faire son entrée dans Paris après la chute de *Napoléon*.

Cette liste des envois de Houdon aux Salons prouve surabondamment que l'artiste n'a pas cessé de produire de 1789 à 1814. Encore est-elle loin d'être complète. Nous n'y voyons pas figurer des œuvres capitales comme la statue en bronze de *Napoléon I<sup>er</sup>* qui devait surmonter la colonne de Boulogne. Les catalogues des deux ventes de l'atelier de Houdon en 1795 et en 1828, l'examen des deux tableaux de Boilly qui représentent l'atelier de l'artiste en 1803 et en 1808 nous permettent d'enrichir cette nomenclature d'un certain nombre de bustes qui ne paraissent pas avoir été exposés aux Salons : *Madame Lucien Bonaparte*, le maréchal *Soult*, la princesse de *Salm*, la comtesse *Regnault de Saint-Jean d'Angély*, le mathématicien *Laplace*, l'auteur dramatique *Marie-Joseph Chénier*, le sculpteur *Moitte*, etc.

Mais, dira-t-on, quelle est la valeur de cette abondante production? Ne brille-t-elle pas plus par la quantité que par la qualité? C'est ce dont nous allons pouvoir juger en examinant successivement les statues et les bustes qui appartiennent à cette période.

## I. — STATUES.

A ne considérer que les œuvres de statuaire monumentale, il semble à première vue que les historiens qui considèrent comme négligeables les 25 dernières années de la carrière artistique de Houdon sont dans le vrai. C'est en vain qu'on cherche des chefs-d'œuvre comparables à ceux de l'époque Louis XVI : le *Cicéron* du Salon de 1804 est certes infiniment moins sédui-

sant que la *Diane* de 1780 et le *Voltaire en pied* des caveaux du Panthéon ne vaut pas à beaucoup près le *Voltaire assis* du foyer de la Comédie Française.

Pour être juste envers l'artiste vieillissant, il faut tenir compte des conditions créées par la Révolution qui étaient loin d'être favorables au développement de la statuaire. Paralysé par la crise économique, le gouvernement ne peut plus distribuer de commandes ou, quand il en donne, les moyens



HOUDON ENSEIGNANT D'APRÈS LE MODÈLE VIVANT  
PEINTURE PAR BOILLY, 1808

(Musée de Cherbourg.)

manquent pour l'exécution. Or c'est de l'État seul, remarque très justement un contemporain, que le peintre d'histoire et le sculpteur peuvent obtenir des encouragements. « La sculpture languit parce qu'elle ne peut fleurir que par le très grand luxe des particuliers ou par la protection spéciale du gouvernement. »

Un autre écrivain du temps, constatant la décadence de la sculpture en France, tient à peu près le même langage. « Cette indigence (de la sculpture) est moins l'effet de la médiocrité des artistes que de la rareté des occasions



de développer leurs talents. Il n'y a que les monuments qui peuvent former les statuaire et il n'y a que le gouvernement, les grands et les riches en état de payer de tels travaux... Le déficit dans les finances et la Révolution ont arrêté le génie dans sa course et le talent s'est, pour ainsi dire, paralysé dans l'inactivité<sup>1</sup>. »

Le caractère le plus frappant de la sculpture révolutionnaire est l'abondance des projets et la pénurie des réalisations. Les trois quarts des monuments restent sur le papier ou à l'état d'esquisses. Pour nous en tenir à Houdon, sur un total de neuf statues qui lui furent commandées pendant cette période, il en est trois qui ne virent jamais le jour : ce sont le monument de *Jean-Jacques Rousseau*, la statue équestre de *Washington* et une statue de *Bayard* destinée à la décoration du pont de la Concorde.

Sur les six statues exécutées, trois ont été détruites ou ont disparu : *La Philosophie*, la statue en bronze de *Napoléon I<sup>er</sup>* et la figure en marbre du général *Joubert*.

Il ne nous reste donc, pour juger des efforts déployés par Houdon dans la statuaire monumentale après la Révolution, que les trois médiocres effigies de *Cicéron*, de *Thémis* et de *Voltaire*. On conviendra que c'est peu : mais ce ne sont que les débris d'un grand naufrage.

Reprenons ces monuments ou projets de monuments dans l'ordre chronologique<sup>2</sup>.

Le premier en date est le monument de *Jean-Jacques Rousseau*, père spirituel de la Révolution, qui fut voté par l'Assemblée Constituante le 21 décembre 1790<sup>3</sup>. Le décret était ainsi conçu : « L'Assemblée Nationale, voulant rendre un hommage solennel à la mémoire de J.-J. Rousseau et lui donner dans la personne de sa veuve un témoignage de la reconnaissance que lui doit la nation française, a décrété et décrète ce qui suit :

« ART. 1. — Il sera élevé à l'auteur d'*Émile* et du *Contrat Social* une statue portant cette inscription : *La Nation française libre à J.-J. Rousseau*. Sur le piédestal sera gravée la devise : *Vitam impendere vero*.

« ART. 2. — Marie-Thérèse Le Vasseur, veuve de J.-J. Rousseau, sera nourrie aux dépens de l'État. »

Houdon qui avait moulé sur nature le masque du grand homme à Ermenonville, immédiatement après sa mort, et qui, à l'aide de ce document,

1. *Lettres impartiales sur les expositions de l'an XIII*. Paris, 1804.

2. Nous n'insisterons pas sur ces statues qui ont été pour la plupart l'objet d'études très approfondies de M. Buffenoir et surtout de M. Paul Vitry auxquelles nous renvoyons le lecteur. Pour la période du Premier Empire, les principaux documents ont été publiés par M. Marmottan dans le *Carnet de la Sabretache*, 1906 et 1921.

3. H. Buffenoir. J.-J. Rousseau et Houdon. *Mercure de France*, 1912 et 1913.

avait modelé en 1778 plusieurs bustes de J.-J. Rousseau en costume français ou à l'antique se croyait seul qualifié pour l'exécution de la statue en bronze destinée au Panthéon. Aussi fut-il profondément déçu et mortifié lorsque par un second décret en date du 27 septembre 1791, l'Assemblée décida que le monument serait mis au concours. Malgré la protestation de Houdon qui publia une brochure sur *les inconvénients du concours*, il fut décidé que chaque concurrent présenterait une esquisse de 16 pouces de proportion. L'artiste se soumit, à contre-cœur, à une épreuve qu'il considérait comme humiliante. Il en sortit pourtant vainqueur : car il nous apprend lui-même que le 12 novembre 1791 il fut chargé par le pouvoir exécutif de la statue ; malheureusement les circonstances politiques ne permirent pas de réaliser ce projet.

Quelques années plus tard, en floréal an II, c'est-à-dire en 1794, le Comité de Salut public institua un nouveau concours. Le jury se prononça pour le projet de Moitte qui avait représenté l'auteur de l'Émile « observant les premiers pas de l'enfance ». Nouvelle protestation de Houdon qui écrit le 30 pluviôse an III au Comité de l'Instruction Publique pour faire valoir ses droits qu'il estime supérieurs à ceux de Moitte : il rappelle « qu'il est le seul artiste qui ait fait revivre en France l'art de fondre le bronze ; qu'il y a consacré son temps et toute sa fortune et que c'est à lui seul que la Nation doit le seul homme qui, après lui, soit en état d'exercer cet art<sup>1</sup> ».

Sur ces entrefaites, un membre du jury, observant que la statue de Moitte, destinée aux Champs-Élysées ne glorifiait que l'éducateur, demanda qu'un second monument fût érigé au Panthéon en l'honneur du législateur, de l'auteur du Contrat Social, « ces deux caractères ne pouvant être symbolisés dans une même statue ». Nouveau concours, nouvelles maquettes. Mais en 1795, J.-J. Rousseau n'avait pas encore sa statue.

Le projet fut repris une quatrième fois en 1798 : le 29 vendémiaire an VII le Conseil des Anciens décidait l'érection d'un monument à Rousseau dans le Jardin des Tuileries. L'esquisse de François Masson, comportant un groupe de cinq figures, fut adoptée, mais point exécutée.

Il fallut attendre plus d'un siècle pour voir la réalisation de ce projet toujours ajourné. C'est seulement en 1912 que fut inauguré au Panthéon le monument commémoratif de Jean-Jacques Rousseau, œuvre grave et noble de Bartholomé qui, par un délicat hommage à son grand devancier, a tenu à reproduire sur la dalle funèbre un médaillon de Rousseau emprunté au modèle de Houdon<sup>2</sup>.

1. Thomire.

2. P. Vitry, Les monuments à J.-J. Rousseau de Houdon à Bartholomé. *Gazette des Beaux-Arts*, 1912.



La statue de la *Philosophie* que Houdon exécuta en 1794 pour la salle des séances de la Convention et qui a depuis longtemps disparu est entourée d'une légende romanesque. Le voyageur allemand Meyer et le conventionnel Barère s'accordent pour dire que c'était primitivement une statue de sainte commandée pour la chapelle des Invalides que Houdon aurait camouflée en allégorie de la Philosophie. Meyer prétend que c'est M<sup>me</sup> Houdon qui, pour sauver son mari accusé d'être mauvais républicain, aurait imaginé cette supercherie. Barère assure de son côté que c'est lui qui, pour procurer du travail au sculpteur sans ressources, lui aurait conseillé de débaptiser la sainte restée pour compte, en s'engageant à la faire acheter par la Convention<sup>1</sup>.

Il est certain que le Comité du Salut public décida par arrêté du 12 floréal an II de placer dans la salle des séances de la Convention une statue de Houdon représentant la *Philosophie tenant les droits de l'homme et la constitution*.

Mais d'après une lettre de Houdon du 19 pluviôse an V, cette statue de 7 à 8 pieds, mise en place en 1797, a été faite « dans un temps où les ouvriers et les choses ont triplé ». Ce témoignage contredit formellement les récits de Meyer et de Barère : la Philosophie ne serait pas une sainte travestie de l'Ancien Régime, mais une statue originale exécutée dans les premières années de la Révolution.

La statue de *Cicéron* est d'une date un peu postérieure. C'est seulement en 1798, sous le Directoire, que fut élaboré un programme de six statues de législateurs et orateurs, grecs et romains, qui devaient être primitivement placées dans des niches, de chaque côté de la Tribune du Conseil des Cinq Cents, Solon, Lycurgue et Démosthène faisant pendant à Caton, Brutus et Cicéron<sup>2</sup>.

Amaury Duval, dont le frère devait épouser plus tard la fille aînée de Houdon, ne se montre pas très indulgent pour ce Cicéron. « Voici, écrit-il dans la *Décade philosophique*, une statue qui semblerait sortir de l'ancienne école : c'est Marcus Tullius Cicero. Il est dans l'attitude d'un homme qui péroré : il a le front élevé, le bras tendu ; il prononce sans doute le fameux *Quousque tandem*. Il y a de la prétention, de l'outré dans cette figure... On ne peut nier que l'indignation ne soit peinte sur le visage de Cicéron ; mais ce n'est pas l'indignation telle que l'avaient exprimée les sculpteurs grecs. Le nez est trop long ; il dévore la tête. La draperie est à plis égaux et rappelle le mannequin ; elle ne tombe point ; on la croirait de carton. Pourquoi ne

1. P. Vitry, La statue de la Philosophie de Houdon. *Arch. de l'Art français*, 1907, p. 210.

2. Les sculpteurs qui se partageaient cette commande avec Houdon étaient Pajou (Démosthène), Roland (Solon), Lemot (Lycurgue et Brutus), Clodion (Caton).

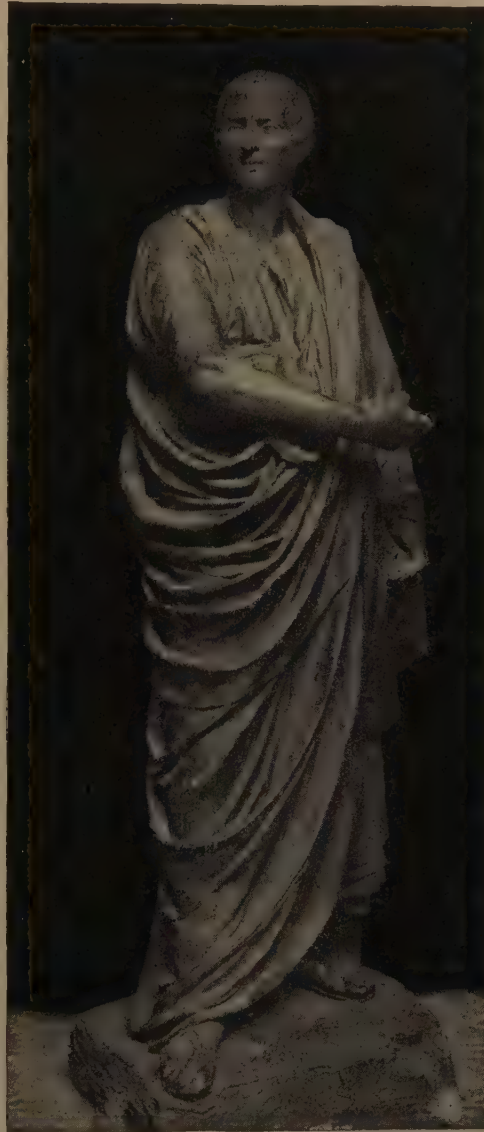
pas aller tout bonnement copier les draperies des statues antiques qui décoraient les portiques du Conseil des Anciens ? »

Après la chute du Directoire le même programme fut repris, mais considérablement élargi, par le Sénat conservateur. Au lieu des six statues primitives, le nouveau projet en comportait vingt-huit : les statues des grands hommes de l'antiquité devaient décorer la salle des séances, celles des grands hommes contemporains l'escalier d'honneur. C'est à ce moment que Houdon fut invité à exécuter son *Cicéron* en marbre et il en exposa le modèle au Salon de 1804.

Il ne reçut pas un meilleur accueil qu'en 1798. La critique fut à peu près unanime à le censurer. Les uns lui reprochent l'absence d'expression, d'autres l'imperfection des draperies.

« L'attitude est froide, écrit un salonnier, et la tête est petite et trop jeune ; elle n'est pas la tête d'un homme de cinquante-huit ans. Je conseille à l'artiste de copier la tête antique qui est dans la galerie de Justiniani à Rome. » « Je ne vois là, gronde un censeur plus sévère, que la tête inanimée d'un avocat plaidant pour un mur mitoyen. »

Il nous est loisible de nous rendre compte du bien fondé de ces critiques : car à défaut du marbre qui ne fut jamais exécuté, nous possédons deux exemplaires en plâtre de ce malencontreux *Cicéron* : l'un à la Bibliothèque Nationale, où il servait naguère encore de porte-



CICÉRON

PLÂTRE BRONZÉ PAR HOUDON

(Bibliothèque Nationale.)



manteau<sup>1</sup>, l'autre au Louvre dans une niche de l'escalier Henri IV. C'est un pastiche assez froid de la statue antique de l'empereur Auguste et il faut convenir que l'artiste n'a rendu que faiblement la véhémence de Cicéron lançant à Catilina l'apostrophe célèbre : « *Du Sénat et de Rome il est temps que tu sortes.* »

Du *Cicéron* destiné au Sénat on peut rapprocher une *Thémis* exécutée pour le Corps législatif en pendant à une *Minerve* de Roland ; cette statue colossale décore l'escalier du Palais-Bourbon.

Houdon avait été hanté toute sa vie par l'ambition de rivaliser avec ses devanciers : Jean-Baptiste Lemoyne, Bouchardon, Falconet en faisant à son tour une statue équestre. Lorsqu'il partit en 1785 pour l'Amérique, il n'accepta la commande de la statue pédestre de Washington que dans l'espoir d'être chargé ensuite de le glorifier à cheval. Son rêve était d'élever à New-York le pendant du *Pierre le Grand* de Pétersbourg. En 1804 des propositions lui furent transmises par Robert Livingston, ministre des États-Unis en France. Des pourparlers s'engagèrent : il demandait 600 000 francs. Faute d'argent, ce projet fut abandonné par le Congrès.

Une autre occasion s'offrit bientôt de réaliser une grande œuvre monumentale. A l'instigation du maréchal Soult, l'armée expéditionnaire réunie au camp de Boulogne vota, avant de partir pour la glorieuse campagne d'Austerlitz, par un ordre du jour en date du 1<sup>er</sup> vendémiaire an XIII (23 septembre 1804), qu'une colonne serait élevée en l'honneur de l'empereur Napoléon sur les hauteurs de Boulogne. Houdon se vit attribuer la statue du héros tandis que son confrère Moitte était désigné pour exécuter les bas-reliefs. Il réussit à obtenir de l'empereur l'exceptionnelle faveur d'une séance de pose. Il acheva en 1806 le modèle de la statue et le célèbre fondeur Getty la coula en bronze. L'empereur était représenté en costume du sacre, debout sur un bouclier soutenu par trois aigles, aux ailes éployées.

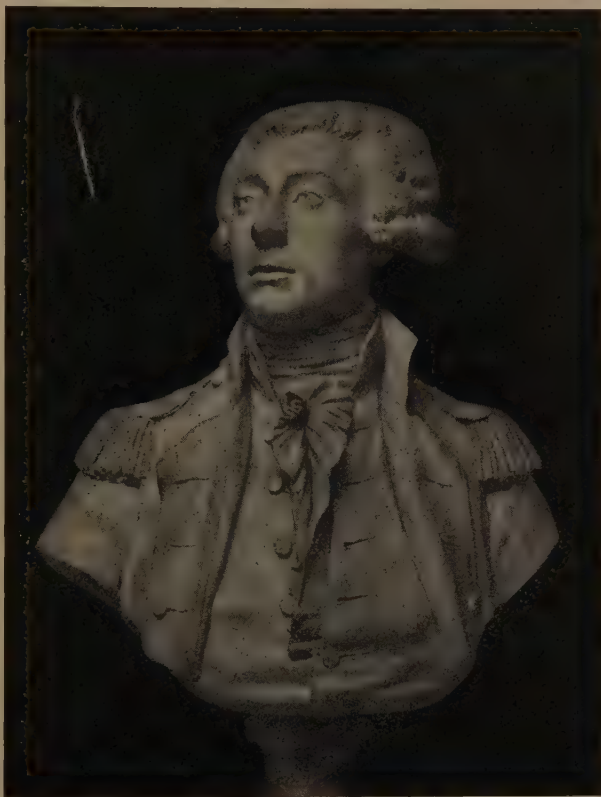
Les événements de 1812 retardèrent l'envoi de la statue. En 1814, elle était encore à Paris. Le gouvernement de la Restauration n'eut rien de plus pressé que de la faire fondre. Lemot utilisa le bronze pour sa statue équestre d'*Henri IV*, réédifiée sur le terre-plein du Pont Neuf. Plus tard, sous la monarchie de Juillet qui remit en honneur le culte de Napoléon, la colonne de Boulogne reçut son couronnement naturel : mais la statue de

1. Le nouvel administrateur de la Bibliothèque Nationale a pris l'heureuse initiative de le déplacer en même temps que le modèle en plâtre du *Voltaire* et de l'envoyer aux ateliers de réparations du Louvre. Il est à souhaiter qu'il trouve après ces tribulations une place définitive dans le vestibule d'honneur qui occupe à peu près l'emplacement de l'ancien atelier de Houdon. Cette statue, gravée au trait par Landon (*Sculpture moderne*, II), n'avait jamais été photographiée.

Bosio qui la surmonte aujourd'hui ne remplace malheureusement pas l'œuvre si sauvagement détruite de Houdon.

La statue en marbre du *général Joubert*, commandée en 1807 et exposée au Salon de 1812, semble avoir disparu comme le *Napoléon* de bronze ; celle qui figure au Musée de Versailles est attribuée à Stouf. Quant au *Voltaire* debout, dont Houdon avait reçu la commande en 1806, il est relégué dans les caveaux crépusculaires du Panthéon<sup>1</sup>. Au Salon de 1812 où il fut exposé, il attira l'attention de Cartellan qui lui décerne dans *Le Moniteur universel* (5 janvier 1813) ces éloges un peu tièdes : « M. Houdon nous offre de nouveau la statue en pied de Voltaire, enveloppé d'une large draperie et disposé pour occuper une niche ; la tête est modelée avec le sentiment que cet habile artiste met dans tous ses ouvrages. »

En 1816 une dernière commande échet au vieux sculpteur septuagénaire. Napoléon avait songé en 1810 à décorer les piles du pont actuel de la Concorde avec les statues de ses généraux morts au champ d'honneur. Louis XVIII lui emprunta cette idée, mais en substituant bien entendu aux généraux de l'Empire les grands hommes de l'Ancien Régime. Par une ordonnance en date du 18 février 1816, il fut décidé que le « pont Louis XVI » serait orné de douze statues colossales dont l'exécution fut



BUSTE DE LA FAYETTE  
MARBRE PAR HOUDON  
(Musée de Versailles.)

1. Dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art français*, M. Paul Vitry avait émis le vœu que cette statue sacrifiée fût mise en meilleure lumière. Il est regrettable qu'on n'ait pas donné suite à cette motion.



confiée aux meilleurs sculpteurs de l'époque. Houdon fut chargé pour sa part de l'effigie de *Bayard*; mais son âge ne lui permit pas de travailler à cette œuvre qui fut exécutée finalement par un certain Moutoni. On peut la voir aujourd'hui dans la cour du château de Versailles où elle fut reléguée sous Louis-Philippe avec toutes les autres statues du pont de la Concorde <sup>1</sup>.

## II. — BUSTES.

Si la période héroïque et troublée de la Révolution et de l'Empire fut moins propice que les dernières années de l'Ancien Régime à la statuaire monumentale, elle fournit en revanche à Houdon l'occasion d'enrichir sa galerie des hommes illustres de la France de quelques admirables effigies qui prennent rang parmi ses chefs-d'œuvre.

Dans cette série de bustes postérieurs à 1789, nous distinguerons deux groupes : les bustes de la période révolutionnaire (1789-1800) et ceux de l'époque du Consulat et de l'Empire (1800-1814).

### 1. — Bustes de la Révolution.

Les premiers bustes révolutionnaires de Houdon lui furent commandés par la Commune de Paris pour la décoration de l'Hôtel de Ville : ce sont ceux de *Bailly*, de *La Fayette* et de *Necker*; leur succès fut très vif au Salon de 1791.

Fils d'un garde des tableaux du roi, savant réputé, membre de trois Académies, Jean-Sylvain Bailly jouissait au début de la Révolution de la confiance générale. Il fut le premier député de Paris aux États Généraux, le premier président de l'Assemblée Constituante, le premier maire de Paris. Faveur éphémère ! En 1793 il était guillotiné et son buste fut sans doute brisé par la populace. Louis Gonse <sup>2</sup> avait cru le retrouver au Musée de Montpellier dans un portrait de magistrat daté de 1788. Mais M. Brière conteste avec d'excellentes raisons cette identification qui doit être abandonnée <sup>3</sup>.

Houdon avait déjà sculpté en 1786 un premier buste de *La Fayette*, commandé par les États de Virginie qui en offrirent une réplique à la Ville de Paris. Il en fit en 1790 un second où *La Fayette* est représenté en uniforme de commandant de la garde nationale : c'est le marbre conservé au Musée de Versailles.

1. Fromageot, *Les statues de la cour du château de Versailles*. Mélanges Lemonnier, 1913.

2. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des Musées de France*, p. 265.

3. Brière, *Notes sur quelques bustes de Houdon*. Mélanges Lemonnier, 1913.

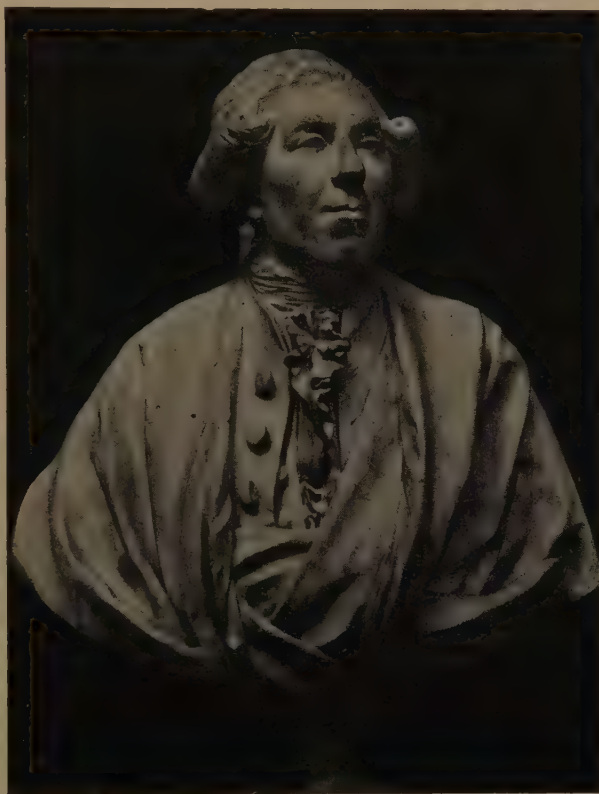
Le buste de *Necker*, le banquier genevois dont la popularité égalait à cette époque celle de La Fayette et de Bailly, se trouve aujourd'hui au Musée de Genève ; il est signé Houdon f. 1790. Est-ce l'exemplaire original qui était placé à l'Hôtel de Ville de Paris, dans la salle de l'assemblée générale des représentants de la Commune ? Il est plus probable que c'est une répétition destinée à la famille.

Quels que soient les mérites de ces portraits, ils sont surpassés et de beaucoup par trois bustes admirables que je n'hésite pas pour ma part à mettre au niveau des plus parfaits chefs-d'œuvre de Houdon : *Mirabeau*, *Barnave* et *Dumouriez*.

Le buste de *Mirabeau* n'est pourtant pas un portrait *ad vivum* : c'est une effigie posthume, comme le prouve la date du 10 avril 1791 gravée sur le marbre de la collection Delagrave. Nous savons parfaitement dans quelles conditions Houdon fut appelé à exécuter ce buste. Lucas de Montigny nous l'a raconté dans ses Mémoires.

Mais la déposition de l'artiste lui-même est encore plus probante<sup>1</sup> :

« Je fus appelé, écrit-il, par les amis de *Mirabeau* pour lui mouler la physionomie immédiatement après sa mort. Ce fut M. l'abbé d'Espagnac qui se chargea de venir me chercher. Le lendemain dimanche, il rendit compte à la Société des Amis de la Constitution de ce qu'il avait fait la veille et il

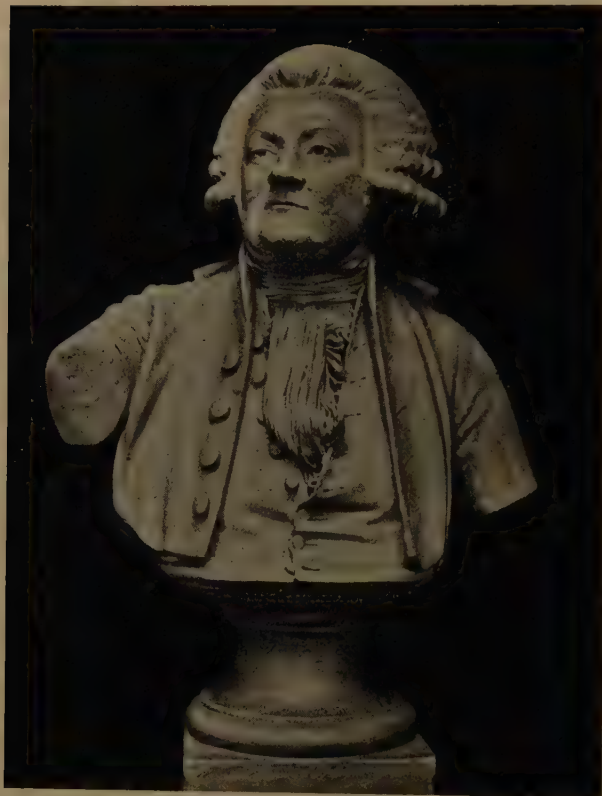


BUSTE DE NECKER  
MARBRE PAR HOUDON  
(Musée de Genève.)

1. Houdon, *Réflexions sur les concours en général et en particulier sur celui de la statue de Jean-Jacques Rousseau*.

proposa à la Société de faire faire le buste de Mirabeau et que, si on s'y décidait, il donnerait pour sa part cinquante louis.

« La motion fut adoptée et je reçus de lui une demande pour avoir le prix du buste en marbre. Je répondis que c'était mille écus et en bronze 4 000 livres : que si ces prix paraissaient trop élevés, je le priais d'en fixer un auquel je me soumettrais, pourvu qu'il ne fût pas au-dessous de mes déboursés. »



BUSTE DE MIRABEAU  
MARBRE PAR HOUDON, 1791  
(Collection Delagrave.)

La commande était déjà passée lorsqu'on réclama, comme pour la statue de Jean-Jacques Rousseau, un concours. Houdon, froissé de ce procédé, refusa d'y prendre part<sup>1</sup> et se contenta, avec beaucoup de dignité, d'offrir à la Société des Amis de la Constitution un exemplaire en plâtre de son buste<sup>2</sup>. Il garda le marbre dans son atelier jusqu'à la vente de 1795 et exploita son modèle en multipliant des répétitions en plâtre patiné ou en terre cuite, avec ou sans bras. Il en fit plus tard pour la Galerie des Consuls une réplique en marbre qui se trouve au Musée de Versailles.

Le grand sculpteur Rodin a merveilleusement analysé dans ses *Propos sur L'Art*<sup>3</sup>, ce masque de tribun. L'aristocrate déclassé se reconnaît à son aspect dominateur : de beaux sourcils bien arqués, un front hautain qui contraste avec la lourdeur plébéienne des joues criblées de petite vérole et du cou

1. Aulard, *Société des Jacobins*, II, p. 481.

2. Lettre de M. Houdon, sculpteur, à M. le Président de la Société des Amis de la Constitution, 5 juin 1791.

3. *Entretiens réunis* par P. Gsell. Paris, 1911, p. 165



engoncé dans les épaules. « La bouche s'avance en porte-voix et, pour lancer au loin ses paroles, Mirabeau lève la tête, parce qu'il était petit, comme la plupart des orateurs. Les yeux ne se fixent sur personne, mais planent sur une grande assemblée... Houdon réalise ce miracle d'évoquer au moyen d'une tête toute une foule. Observez enfin la sensualité des lèvres, du double menton, des narines frémissantes ; vous reconnaîtrez les tares du personnage : habitude de la débauche et besoin de jouissances. »

*Barnave*, Dauphinois au visage fin et pâle, contraste par sa distinction native avec l'exubérance vulgaire et la robuste animalité du tribun provençal. « Ce jeune homme, dit un mémorialiste contemporain<sup>1</sup>, avait un feu qui lui sortait des yeux et parlait en impromptu avec tant d'aisance, un choix de termes tel qu'on ne pouvait se lasser de l'admirer. » Avec sa pénétration psychologique habituelle, Houdon a admirablement compris cette nature fine et il l'a très habilement soulignée par le costume. Tandis qu'il avait représenté Mirabeau sous son aspect familier, en tenue de député, il



BUSTE DE BARNAVE ATTRIBUÉ A HOUDON

TERRE CUITE

(Musée de Grenoble.)

drape Barnave, tel un jeune orateur romain, dans une toge à l'antique qui découvre le cou et la poitrine<sup>2</sup>.

Le *Dumouriez* du Musée d'Angers vaut le Barnave du Musée de Grenoble. Son prodigieux accent de vérité s'explique mieux quand on sait que Houdon

1. *Mémoires* de Dufort de Cheverny, II, p. 95.

2. On a élevé des doutes sur l'authenticité de ce très beau buste qui n'est ni signé ni mentionné dans les documents.

avait moulé sur nature le visage du général après la victoire de Jemmapes. Ce fait nous est certifié par Louis-Philippe qui possédait au Palais Royal le buste de Dumouriez<sup>1</sup>. A défaut du marbre, fracassé par les émeutiers lors de la Révolution de 1848<sup>2</sup>, nous possédons la terre cuite originale et un moulage en plâtre teinté. Rien de plus saisissant que le masque de cet homme profondément antipathique avec le regard faux de ses yeux en vrille, le pli mauvais de sa bouche tordue. Derrière le vainqueur de Valmy et de Jemmapes, on devine le roué spirituel, l'aventurier sans scrupules, l'agent secret qui ne reculera pas devant la trahison. Général ou espion? On ne sait.

Si tous les autres bustes sculptés par Houdon à cette époque sont éclipsés par ces trois chefs-d'œuvre, leur infériorité n'est pas imputable à une défaillance du génie de l'artiste, mais à l'insignifiance des modèles. *Adrien Duquesnoy* qui fut député du Tiers aux États Généraux et nous a laissé un journal sur l'Assemblée Constituante<sup>3</sup>, *Bordas-Pardoux*, président du Conseil des Cinq-Cents, étaient des personnages bien falots et bien incolores à côté de Mirabeau, de Barnave et de Dumouriez.

A en juger par les costumes, ces deux bustes non datés doivent appartenir à l'époque du Directoire. Duquesnoy, dont le crâne chauve ourlé de longs cheveux évoque la mélancolique image d'un saule pleureur, a le cou engoncé dans une cravate dont les extrémités lâches retombent sur sa poitrine. Bordas-Pardoux se drape dans l'accoutrement théâtral des Cinq-Cents : des tresses nouées par des olives agrafent sur ses épaules un manteau brodé de palmes d'or.

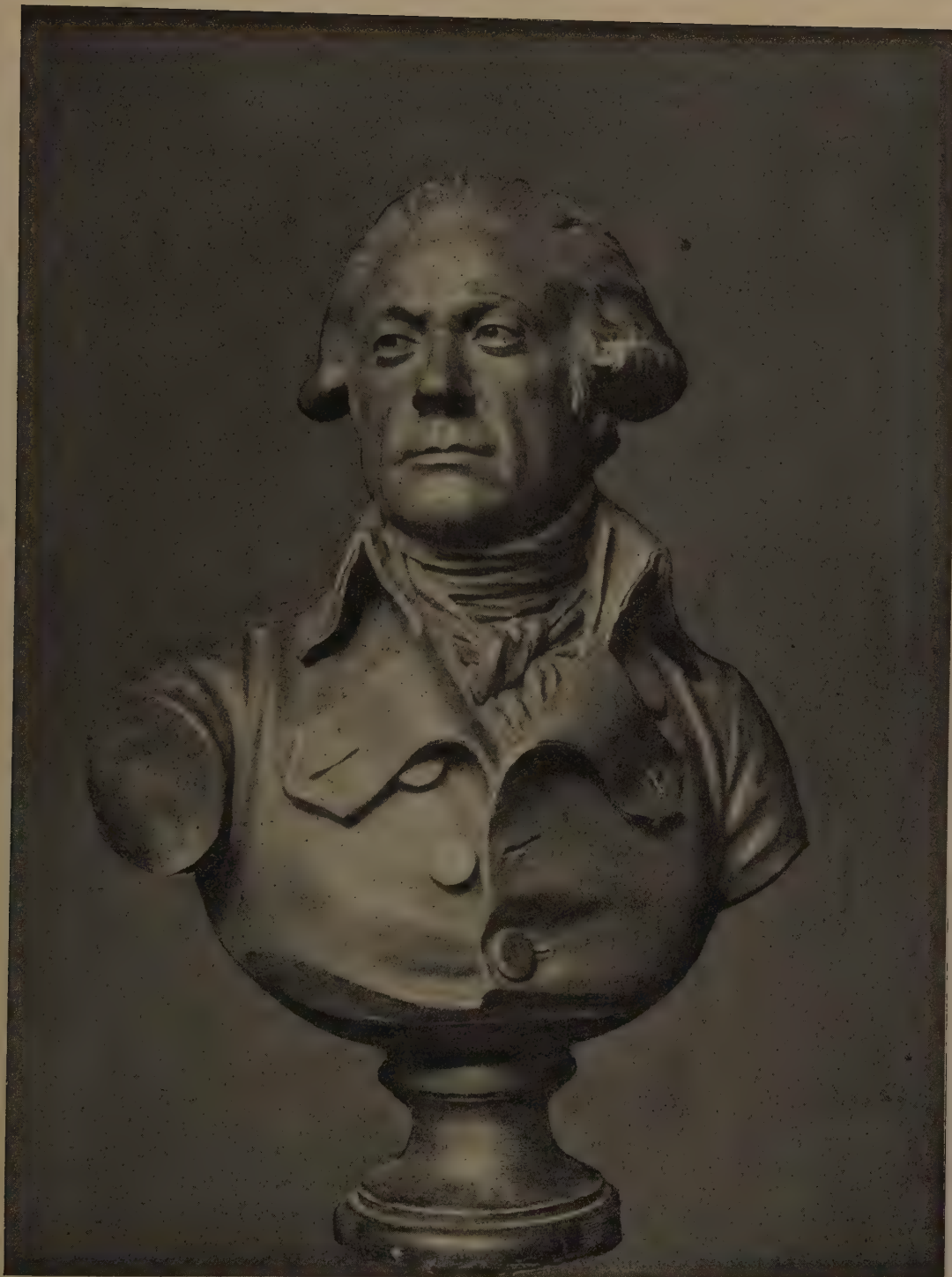
Un des meilleurs bustes de cette époque est celui de l'abbé Barthélemy, le célèbre auteur du *Voyage du jeune Anacharsis*, conservateur du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale et par conséquent voisin de Houdon qui y avait son atelier. Ce marbre, exposé au Salon de 1795, l'année même de la mort de Barthélemy, n'a jamais quitté la Bibliothèque où il avait été exécuté : par une inadvertance bizarre du praticien, il est signé *Hondon*. D'après le biographe de Barthélemy<sup>4</sup>, Houdon avait su mettre dans la physionomie de ce vieillard « un mélange de douceur, de simplicité, de bonhomie et de grandeur qui rend pour ainsi dire visible l'âme de cet homme rare ».

1. Lettre de Louis-Philippe à Vatout, 11 novembre 1822.

2. Ce buste, qui avait pu sans doute être réparé, figure à la vente d'Orléans qui eut lieu à Londres en 1851 ; il est peut-être conservé dans une collection anglaise.

3. *Journal de Duquesnoy sur l'Assemblée constituante* publié par Robert de Crèvecœur. Paris, 1894.

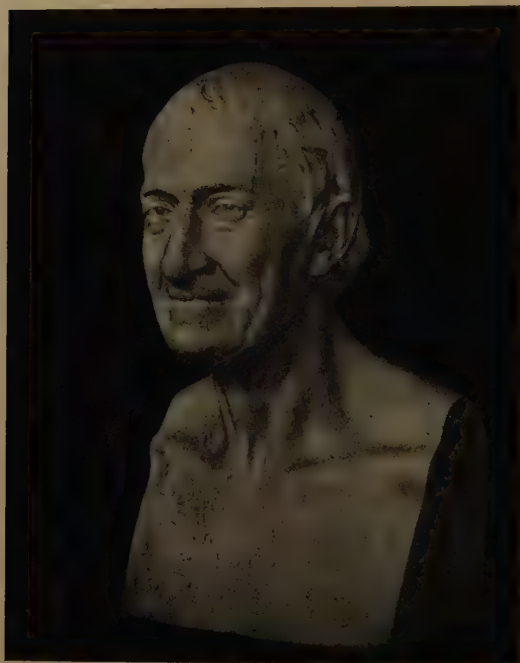
4. De Mancini-Nivernais, *Éloge de l'abbé Barthélemy* prononcé l'an III et réimprimé en tête de l'édition de ses Œuvres diverses. 1823.



BUSTE DU GÉNÉRAL DUMOURIEZ  
PLÂTRE TEINTÉ, 1792  
(Appartient à M. Bacri.)



C'est à l'époque révolutionnaire qu'appartiennent aussi pour la plupart les bustes intimes de Houdon. Il s'était marié sur le tard, en 1786, et les charmants portraits de ses trois fillettes : Sabine, Anne-Ange et Claudine ont été exécutés — détail qu'on ignore généralement — après cette date fatidique de 1789 qui marquerait soi-disant le crépuscule de son génie. Au Salon de 1791, l'artiste exposait le buste de *M<sup>me</sup> Sabine Houdon* à cinq ans, appartenant, dit le livret, à M. Girardot de Marigny, un de ses plus constants



BUSTE DE L'ABBÉ BARTHÉLEMY  
MARBRE PAR HOUDON, 1795  
(Bibliothèque Nationale. Cabinet des médailles.)

protecteurs pour qui il avait exécuté les grandes fontes en bronze de la Diane et de l'Apollon ; il y joignait *M<sup>me</sup> Ange Houdon* à quinze mois. Le buste d'enfant en plâtre exposé au Salon de 1793 est sans doute celui de sa dernière fille Claudine.

Un médaillon en terre cuite daté de l'an VII (1798) passait pour représenter *M<sup>me</sup> Houdon* et sa fille Sabine. Il est plus probable qu'il faut y reconnaître la belle-sœur et la nièce de Houdon. Ce médaillon qui a fait partie de la Collection J. Doucet et qui a été récemment offert par Sir Joseph Duveen au Musée municipal du Petit Palais a ceci de particulier qu'il présente, comme le médaillon des frères Montgolfier, deux profils superposés à

la façon des camées : formule qui trahit manifestement l'influence de l'antique.

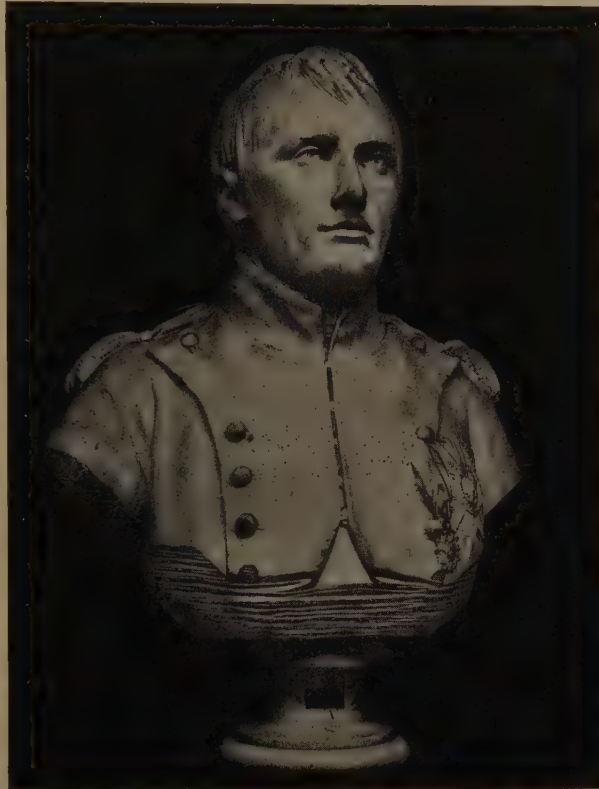
## 2. — Bustes de la période du Consulat et de l'Empire.

A tout seigneur tout honneur. Malgré sa prédilection pour l'Italien Canova qu'il s'efforça vainement d'attirer à Paris, Napoléon ne laissa pas d'agréer parfois comme l'un de ses portraitistes le sculpteur de Louis XVI.

Un tableau de Boilly qui se trouvait jadis dans la Collection Denain repré-

sente Houdon modelant dans son atelier et d'après nature le buste de Bonaparte consul<sup>1</sup>.

Plus tard en 1806 il obtint, au moment de la commande de la statue impériale destinée à la colonne de Boulogne, plusieurs séances de l'empereur qui le reçut à Saint-Cloud. Il en fit deux portraits, l'un en uniforme militaire qui fut exposé aux Salons de 1806 et 1808, l'autre à l'antique. Ce dernier buste, en terre cuite, qui est l'un des trésors les plus précieux du Musée de Dijon auquel il a été légué en 1873 est, comme l'écrivait Gonse<sup>2</sup>, une œuvre de sentiment et d'émotion, de vérité et de rêve, qui n'a rien de la commande officielle. On ne saurait rêver plus admirable exemple de transposition idéale : les cheveux rebelles sont ceints d'un diadème dont les extrémités retombent sur les épaules ; les yeux au regard profond ont une puissance fascinatrice : la poitrine nue émerge d'une gaine en hermès ; c'est un demi-dieu d'un caractère presque impersonnel et cependant c'est bien le vainqueur d'Austerlitz et d'Iéna<sup>3</sup>. Notez



BUSTE DE NAPOLEON EN UNIFORME  
MARBRE PAR HOUDON, 1806  
(Musée de Versailles.)

que ce prestigieux chef-d'œuvre a été modelé par Houdon en août 1806, dix-sept ans après la Révolution. Qui oserait prétendre que le sculpteur

1. Paul Marmottan, *Le peintre Louis Boilly*. Paris, 1913.

2. *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France*. Paris, 1904, p. 155.

3. M. Paul Marmottan a signalé au Musée municipal de Trieste un exemplaire en plâtre de ce buste de Napoléon qui provient peut-être de la Villa Campo Marzo habitée de 1816 à 1820 par la Princesse Elisa. *Ibid.*, p. 89.

de 65 ans capable de signer un pareil buste avait déjà dit son dernier mot ?

Quelques années avant de modeler le buste de l'impératrice *Joséphine* (Musée de Versailles), Houdon avait sculpté celui de sa belle-sœur *Christine Boyer*, la première femme de Lucien Bonaparte, morte toute jeune de consommation après cinq ans de mariage le 14 mai 1800. Ce buste posthume que Boilly a reproduit dans son intérieur d'atelier de 1803 à côté de la statue de Voltaire doit être rapproché du portrait peint par Gros à la même époque (Musée du Louvre). Il est toujours resté dans la famille et appartient aujourd'hui au comte Joseph Primoli, arrière-petit-fils de Lucien Bonaparte.

A ce cycle de portraits de la famille impériale appartiendrait un buste d'*Elisa Baciocchi*, princesse de Lucques et de Piombino, dont un exemplaire en plâtre signé Houdon f. 1806 figure au catalogue de la Collection Magnin : il se trouvait jadis à l'Hôtel de la Vrillière, occupé aujourd'hui par la Banque de France et faisait sans doute partie d'une suite d'effigies de la famille de l'Empereur offerte à la Banque, lors de sa création. Les cheveux coiffés en bandeau d'où s'échappent des mèches légères tracées à la pointe de l'outil sont ornés d'un diadème à l'antique où s'enchâsse un camée représentant le profil de Napoléon. Ce buste dont il existe plusieurs répliques<sup>1</sup> n'aurait pu être fait qu'au début de 1805 puisque la princesse quitta Paris au mois de mai pour gagner ses États d'où elle ne revint qu'en 1810. Il n'est mentionné dans aucun document. L'identification est donc à rejeter. M. Marmottan y reconnaît avec raison les traits de l'impératrice Joséphine.

J'ignore ce que sont devenus les bustes de la *princesse Constance de Salm-Dyrck*<sup>2</sup>, femme-auteur dont le salon littéraire était fréquenté par Houdon et ses amis, de la *margrave d'Anspach*, cette Anglaise divorcée qui remplaça la fameuse actrice Clairon dans l'alcôve du neveu de Frédéric le Grand. Il est possible que le portrait de la margrave d'Anspach se retrouve en Angleterre où elle avait sa résidence habituelle. Chose curieuse ! Elle parle dans ses *Mémoires*<sup>3</sup> de ses nombreux portraits peints par Romney, Reynolds, Angelica Kaufmann, M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun : mais elle ne dit pas un mot de son buste par Houdon. Les bustes de la *comtesse Regnault de Saint-Jean d'Angély*, de M<sup>me</sup> Rode ont également disparu. Cette M<sup>me</sup> Rode était peut-être la femme du sculpteur ornemaniste Jean-Baptiste Rode qui fournissait des modèles pour le mobilier de Bagatelle à l'ébéniste Georges Jacob avec lequel Houdon était intimement lié.

En revanche, si les bustes en marbre des maréchaux *Ney* et *Soult* qui

1. Nous en avons vu un exemplaire ancien chez M<sup>lle</sup> Alice Raveau.

2. Son portrait peint par Girodet-Trioson qui était un de ses familiers a été gravé par Roger en 1814. Ses œuvres complètes ont été publiées en 1842.

3. *Mémoires* de la margrave d'Anspach. Traduits de l'anglais par Parisot. Paris, 1826.





BUSTE DE NAPOLÉON, PAR HOUDON

TERRE CUITE (1806)

(Musée de Dijon.)

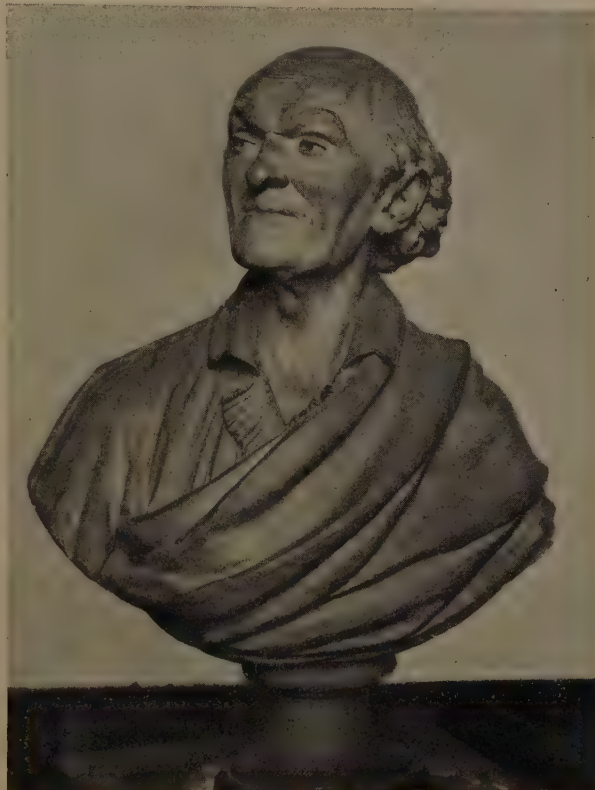


ornaient la Galerie des Maréchaux au Palais des Tuileries ont péri dans l'incendie allumé par la Commune en 1871, ils nous sont du moins connus par des répliques. Le prince de la Moskowa prêtait récemment à l'Exposition des Maréchaux organisée au Palais de la Légion d'honneur l'effigie en bronze de son aïeul, datée de l'an XII<sup>1</sup>. Et quant au buste du maréchal Soult, avec lequel Houdon était entré en relations à l'occasion du projet de la Colonne de Boulogne, deux répétitions, l'une en marbre, l'autre en bronze se sont conservées chez ses deux petites filles : la marquise de Balleroy et la comtesse de Comminges-Guitaut.

Houdon fut également appelé à fixer les traits de plusieurs hauts dignitaires civils du Premier Empire : *Bigot de Préameneu*<sup>2</sup>, un des principaux rédacteurs du Code Napoléon, qui devint ministre des Cultes en 1808 (Coll. du comte Boulay de la Meurthe), *Camus de Néville*<sup>3</sup>, directeur de la Librairie, le sénateur comte *Boissy d'Anglas*<sup>4</sup>.

Les savants, les écrivains, les artistes forment dans cette galerie de célébrités un groupe à part, particulièrement intéressant.

Nous ne parlerons pas du buste de *D'Alembert*, exposé au Salon de 1802.



BUSTE DE L'ASTRONOME LALANDE  
PLÂTRE PAR HOUDON, 1801  
(Observatoire.)

1. Le Musée de Versailles en possède un exemplaire en plâtre.
2. Sur le procès-verbal de la vente de 1828, il est appelé par erreur Biger de Préaumont. Je dois l'indication de la collection où se trouve ce buste à M. Paul Vitry.
3. Faussement enregistré dans les catalogues sous le nom de Camus-Grenneville.
4. Buste en plâtre exposé au Salon de 1812. Le buste en marbre du Palais du Sénat n'est pas de Houdon, mais de Husson auquel il fut commandé en 1840.



qui n'était probablement que la répétition d'un buste plus ancien. Mais à cette époque appartiennent les bustes de l'astronome *Lalande*, du géographe *Mentelle*, du mathématicien *Laplace*, de poètes dramatiques tels que *Marie-Joseph Chénier* et *Collin d'Harleville* qui méritent d'autant plus notre attention qu'ils sont fort peu connus.

Le buste en plâtre teinté du célèbre astronome *Jérôme Lalande* qui est conservé à l'Observatoire n'était jusqu'à présent attribué à Houdon que sous toutes réserves. Nous savions que l'artiste avait fait le portrait de ce savant, d'une laideur socratique, qu'il avait connu à la Loge maçonnique des Neuf Sœurs avant de le rencontrer dans le salon de la Princesse de Salm. Mais dans la liste autographe de ses œuvres, il inscrit le buste de Lalande à l'année 1779 : or cette date ne peut convenir au buste de l'Observatoire qui représente un vieillard chauve, au moins sexagénaire, alors que Lalande, né en 1732, ne comptait en 1779 que quarante-sept ans. Il fallait donc admettre ou que Houdon avait fait deux portraits successifs du même personnage ou que le plâtre, non signé, de l'Observatoire n'était pas de lui.

Je m'étais demandé d'abord si ce buste n'était pas de Rutxhiel, élève belge de Houdon, qui fit lui aussi le portrait de Lalande<sup>1</sup>. Mais j'ai acquis depuis la conviction que nous avons ici une œuvre authentique du maître et cela pour deux raisons. Dans une *Lettre sur le salon de l'an X*<sup>2</sup> qui complète très utilement les brèves indications du catalogue. M<sup>me</sup> de Vandeuil, née Diderot, nous révèle que Houdon exposa en 1801 un buste de Lalande : cette date concorde parfaitement avec l'âge apparent du modèle. D'autre part — et cet argument est encore plus décisif — j'ai reconnu le buste de l'Observatoire dans les deux tableaux de 1803 et de 1808 où Boilly a représenté l'atelier de Houdon ; il se trouve placé sur le rayon inférieur, dans l'angle de la pièce, derrière le modèle du *Voltaire assis*. Son authenticité se trouve donc par là démontrée. Il ne reste plus qu'à souhaiter qu'il quitte le débaras de l'Observatoire où il est relégué, non sans risques, pour entrer au musée du Louvre où les Houdon de cette période sont si insuffisamment représentés.

Le buste du géographe *Edme Mentelle* que Houdon put connaître dans le salon de la Princesse de Salm ou au Louvre où il avait obtenu un logement à côté des artistes est très probablement celui qui est entré, sous le nom présumé de Bailly, puis de Tronchet, dans la collection de M. René Charlier. C'est une effigie sévère de savant anguleux, engoncé dans son uniforme de membre de l'Institut, au col rigide brodé de feuilles de chêne.

1. Princesse Constance de Salm. Éloge de La Lande, lu au Lycée des Arts, le 18 juin 1809.

2. Lettre publiée par M. Tourneux. *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'Art français*, 1912.

Le mathématicien *Laplace* n'est guère moins revêche : le génial auteur de la *Mécanique céleste*, absorbé dans sa méditation, a moins l'air de penser que de ruminer. Ce qui fait l'intérêt exceptionnel de ce plâtre, c'est que par un hasard heureux, il est placé au Musée des Arts Décoratifs qui l'a reçu en legs d'Emile Peyre au-dessous du tableau de Boilly figurant Houdon en train de modeler ce portrait, en présence de sa femme et de ses trois filles.

Parmi les écrivains dont l'artiste nous a laissé l'image, nous nous bornons à citer deux auteurs dramatiques, aujourd'hui bien oubliés, mais très populaires en leur temps : Marie-Joseph Chénier et Collin d'Harleville.

Le buste en terre cuite du frère d'André Chénier a passé en 1880 à la vente Walferdin et appartient aujourd'hui à la collection du vicomte Greffulhe.

A défaut du buste en marbre de *Collin d'Harleville* exposé au Salon de 1806<sup>1</sup>, nous possédons deux épreuves en plâtre conservées au Musée de Chartres, sa ville natale. Le plus récent biographe de Houdon, M. Giacometti, suppose que la date d'origine de ce buste est de beaucoup antérieure à l'année 1806 et qu'elle doit être reportée à l'époque des grands succès de l'auteur dramatique, entre 1786 et 1792<sup>2</sup> : c'est une erreur absolue. Le buste date bien de 1806 et c'est un portrait posthume.

Il suffit pour s'en assurer de consulter la *Notice sur la vie et les ouvrages de*



BUSTE PRÉSUMÉ DU GÉOGRAPHE MENTELLE  
TERRE CUIE PAR HOUDON, 1801  
(Collection René Charlier.)

1. Et non 1805, comme l'écrit Lami dans son *Dictionnaire des sculpteurs*.

2. Giacometti. *Le statuaire Jean Antoine Houdon et son époque*, II, p. 103.

*Collin d'Harleville* rédigée par son ami Andrieux. « Collin d'Harleville, écrit-il, acheva de vivre à 6 heures du matin le 24 février 1806. On vint me chercher aussitôt : j'allai d'abord chez lui, puis chez M. Houdon, le célèbre statuaire, que je priai de nous conserver, s'il le pouvait, une image de son confrère et du mien. M. Houdon eut la bonté de se prêter à mon désir : il a fait de Collin un buste qui est ressemblant et dans lequel on retrouve cette expression de mélancolie et de souffrance dont ses traits furent habituellement empreints pendant ses dernières années. »

Ces détails nous sont confirmés par Beuchot qui écrit dans sa Notice sur Collin d'Harleville publiée dans l'*Athenaeum* (septembre 1806) : « Le portrait que nous en donnons a été dessiné d'après le buste en marbre fait par M. Houdon, célèbre statuaire, qui eut soin de prendre en cire le masque de l'auteur du *Vieux Célibataire*, quelques moments après sa mort. Ce buste est donc d'une extrême ressemblance. »

Ainsi Houdon, suivant le procédé qu'il avait déjà employé pour les bustes de J.-J. Rousseau et de Mirabeau, a travaillé d'après un masque mortuaire : mais cette fois il n'a pas eu la force de s'en affranchir. Il mérite jusqu'à un certain point les critiques des contemporains<sup>1</sup> qui lui reprochent d'avoir représenté « cet aimable auteur » sous l'aspect d'un moribond décharné, miné par une longue maladie. Le poète aux yeux caves, dont les os et les tendons percent la peau, a un peu trop l'apparence fantomatique d'un revenant d'outre-tombe<sup>2</sup>.

Nous ne connaissons pas d'exemplaire en marbre de ce buste. Toutefois nous avons la preuve que Daru, l'Intendant général de la Maison de l'Empereur, en proposa la commande à Napoléon. Voici le rapport qu'il adressait le 26 décembre 1808 à Sa Majesté l'Empereur et Roi<sup>3</sup> : « Sire, M. Collin d'Harleville a eu le mérite de rendre à la comédie le goût antique et pur qu'elle avait perdu vers la fin du xviii<sup>e</sup> siècle. Le théâtre vient de s'enrichir d'un de ses ouvrages posthumes qui a obtenu un succès justement mérité. Je crois qu'au moment où Votre Majesté va décerner les prix décennaux aux auteurs dont les talents illustrent la scène, il serait convenable d'assigner une marque de distinction à la mémoire de M. Collin d'Harleville. J'ai l'honneur de proposer à Votre Majesté de faire exécuter un buste en marbre par M. Houdon et d'approuver que cette dépense qui peut s'élever à 3 000 francs

1. Notamment Chaussard dans *Le Pausanias français*. Salon de 1806.

2. Il est à remarquer que la gravure de Goulay ne concorde pas avec le plâtre de Chartres. Le poète apparaît drapé à l'antique. Il est possible que Houdon ait exécuté deux répliques avec variantes du même portrait.

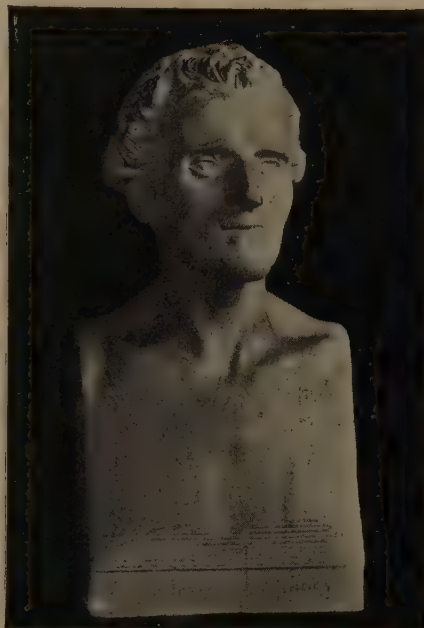
3. Arch. Nat. O<sup>2</sup> 843. Ce document nous a été aimablement communiqué par M. Paul Marmottan.



soit prise sur les fonds accordés annuellement au Musée pour acquisitions d'objets d'art. »

Les portraits d'artistes sont rares dans la période qui nous occupe. Signalons cependant, outre un *Rembrandt* commandé en 1802 pour la galerie du Musée du Louvre, un buste du sculpteur *Moitte* qui avait été le concurrent heureux de Houdon pour le projet du monument de J.-J. Rousseau et son collaborateur pour la décoration sculpturale de la Colonne de Boulogne.

Les relations de Houdon avec l'Amérique se poursuivent après 1789. Aux bustes de Franklin, de Paul Jones, de Jefferson, de Washington dont il exécute en 1800 une réplique pour la Galerie des Consuls (Musée de Versailles) s'ajoutent en 1804 ceux de *Joel Barlow*, ministre des États-Unis en France, et de *Robert Fulton*, l'inventeur du bateau à vapeur ou plus exactement le metteur au point de l'invention du marquis de Jouffroy qui avait fait ses premières expériences sur le Doubs en 1776<sup>1</sup>. L'exemplaire en marbre du Musée de Marine ne serait qu'un travail de praticien exécuté par les soins de Michaux et Victor Texier, d'après un buste en plâtre fait par Houdon en l'an XII et qui avait été donné au Musée par M. de Valcourt<sup>2</sup>. Ce modèle original aurait-il été aliéné par le Louvre ? En tout cas, M. Giacometti a cru le reconnaître dans un plâtre entré récemment dans la collection Dubosc au Havre.



BUSTE DE COLLIN D'HARLEVILLE  
PLÂTRE PAR HOUDON, 1806  
(Musée de Chartres.)

La charmante série des bustes intimes s'enrichit encore en 1806 d'un portrait de *Mademoiselle H.* qui n'est autre que M<sup>lle</sup> *Sabine Houdon*, la fille aînée de l'artiste, à la veille de son mariage avec Henri Pineu-Duval<sup>3</sup>. Le marbre qui est signé et daté de 1807 fait partie de la collection Joseph

1. Dickinson, *Robert Fulton engineer and artist. His life and works*. London, 1913.

2. Renseignement communiqué par M. J. Destrem, conservateur du Musée de Marine.

3. C'est du moins l'hypothèse émise par Germain Bapst dans une brochure très documentée non mise dans le commerce, intitulée : *Buste en marbre de Madame Pineu-Duval, née Sabine Houdon*.

Bardac A vingt ans, la jeune fille a gardé la figure ronde et un peu poupine qu'elle avait à cinq ans ; ses cheveux, relevés en chignon sur le sommet de la tête, retombent en franges régulières sur son front ; de grands yeux fendus en amande éclairent un joli visage aux lignes pures. Ce buste, caressé avec amour, fut peut-être le cadeau de mariage du vieux sculpteur à sa fille.

Son dernier buste connu est celui du tsar *Alexandre I<sup>er</sup>* qui fut exposé au Salon de 1814. Houdon avait fait jadis le buste de Catherine II qui lui acheta sa fameuse *Diane* en marbre ; à l'extrême fin de sa carrière, voici que le petit-fils de la souveraine qui avait joué un si grand rôle dans sa vie, entrant dans Paris à la tête des armées alliées victorieuses de Napoléon, venait poser dans son atelier. Un certain Cachard voulut profiter de la popularité d'Alexandre pour exploiter commercialement le buste de Houdon, en multipliant des copies en marbre, garanties conformes au modèle, qu'il offrait aux souscripteurs au prix réduit de 1200 francs<sup>1</sup>. Par un singulier hasard, on n'a pu découvrir à l'heure actuelle, ni en France ni en Russie, aucun exemplaire de cet ouvrage ultime du grand sculpteur. Seul un petit bronze de Thomire à l'Ermitage de Pétersbourg peut nous en donner une idée.

\*  
\* \*

Si la mort de Louis XVI ne marque nullement, comme on a pu s'en convaincre, la fin de l'activité de Houdon, l'abdication de Napoléon est bien le terme de sa carrière artistique. A partir de 1815 ses facultés déclinent ; le ciseau lui tombe des mains. Jal, l'auteur du fameux *Dictionnaire biogra-*

1. L'annonce de Cachard est imprimée dans le *Mercure de France* d'avril 1814. Elle est ainsi libellée : « Un de nos plus habiles statuaires, M. Houdon, membre de l'ancienne Académie royale des Beaux-Arts, de l'Institut de France et de la Légion d'honneur, professeur de sculpture à l'École spéciale des Beaux-Arts, s'est empressé d'exécuter le modèle d'un buste de S. M. l'Empereur de Russie. On sait que cet artiste, qui jouit d'une réputation bien méritée par des compositions du premier ordre en sculpture, est particulièrement connu pour donner de la vérité et l'air de vie à tous ses portraits.... »

« Mais il n'est pas au pouvoir d'un statuaire, avec les seules ressources de son talent, de multiplier les copies durables d'un portrait (c'est-à-dire les copies en marbre) autant qu'il est à désirer, surtout quand ce portrait est celui de l'empereur Alexandre.

« M. Houdon ne peut donc entreprendre seul un si grand travail ; mais il sera aidé par plusieurs sculpteurs habiles qui travailleront sous sa direction et sa surveillance ; et M. P. Cachard, propriétaire d'une quantité considérable de marbre statuaire, sera à la tête de l'entreprise.

« M. Cachard s'engage à livrer, par souscription, le buste en marbre, grandeur naturelle, de S. M. l'empereur de Russie, exécuté avec tout le soin possible, et conforme aux modèles qui seront déposés à Paris, à Londres, à Vienne, à Saint-Pétersbourg, à Berlin.

« Le buste sera expédié dans le terme de six mois aux souscripteurs moyennant le prix fixe de 1200 francs payable seulement après la réception et sans aucun frais d'expédition.

« On souscrit à Paris, chez M. P. Cachard, rue Saint-Fiacre, n° 7. »

*phique*, qui le connut dans ses dernières années, a tracé du grand sculpteur vieillissant un portrait familial qui l'évoque avec une vérité saisissante :

« Petit de taille, robuste, quoique octogénaire, marchant à pas précipités et traînant les pieds comme s'il eût glissé sur un plan incliné, l'œil vif, l'air riant, la tête absolument chauve, le geste rapide, la parole quelquefois encore facile et spirituelle ; une douillette de soie grise par dessus un habit de membre de l'Institut, aux longs revers brodés de lauriers jaunissants ; le chapeau rond à la main, le parapluie sous le bras : tel nous avons vu le respectable M. Houdon venir siéger sous la coupole des Quatre Nations, les jours de séance publique à l'Institut ; tel, au costume près, nous l'avons vu tous les soirs traverser le péristyle du Théâtre Français pour aller prendre sa place à l'orchestre.... Sans orgueil, bonhomme, il avait presque entièrement perdu la mémoire de ses succès. »

Ce portrait humoristique et légèrement caricatural du bonhomme Houdon du temps de la Restauration a sans doute égaré les historiens. Ils n'ont pas réfléchi que le

Houdon encore vert de la Révolution et de l'Empire ne ressemblait en rien à cet octogénaire. En 1789 il avait encore toute sa tête et tout son génie. Passons condamnation sur ses statues, bien que la plus belle, celle de *Napoléon I<sup>er</sup>*, échappe à notre appréciation. Ne considérons que ses portraits, qui ont toujours été, beaucoup plus que la statuaire monumentale, son véritable domaine. Dira-t-on que les bustes de *Mirabeau*, de *Barnave*, de *Dumouriez*, que le *Napoléon* à l'antique de 1806 sont inférieurs aux bustes de *Diderot*,



BUSTE PRÉSUMÉ DE SABINE HOUDON

MARBRE PAR HOUDON, 1807

(Collection Joseph Bardac.)



de *Voltaire*, de *Buffon* ou de *Louis XVI*? Il suffit de les comparer sans parti pris pour se convaincre que Houdon est demeuré presque jusqu'au bout le maître incomparable du portrait sculpté.

Si son style, resté très français malgré le mouvement de retour à l'antique qui triomphe avec David et Canova, ne répond plus à l'idéal pseudo-classique des contemporains de Robespierre et de Bonaparte, gardons-nous d'en conclure que son génie, méconnu par la nouvelle génération, s'éteint brusquement comme un météore ; pendant vingt-cinq ans il décline lentement avec la majesté du soleil couchant pour ne s'abîmer dans la nuit, après un dernier flamboiement de pourpre, qu'à la fin de l'épopée révolutionnaire et impériale.

LOUIS RÉAU





LA MUSIQUE, PAR M. ALBERT ANDRÉ

## LE SALON DES TUILERIES <sup>1</sup>

DANS SON *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques*, Joseph de Maistre nous met en garde contre « tout nom pompeux imposé à priori ». « C'est que la conscience de l'homme, ajoute-t-il, l'avertissant presque toujours du vice de l'ouvrage qu'il vient de produire, l'orgueil révolté, qui ne peut se tromper lui-même, cherche du moins à tromper les autres, en inventant un nom honorable qui suppose précisément le mérite contraire. » Les promoteurs du nouveau bâtiment qui s'élève auprès de la Porte-Maillot et qui doit contenir des expositions, ont eu la modestie de le nommer le *Palais de Bois*. Que cette modestie leur porte bonheur ! Il convient d'ailleurs de féliciter l'architecte, M. Auguste Perret. Son *Palais de Bois* est parfaitement approprié à l'usage que l'on doit en faire, le plan en est facile à comprendre, les salles ne sont point trop vastes. Il n'y aurait qu'une critique à lui adresser : le jour qui règne dans ces salles est terriblement cru. Aussi les toiles délicates s'y éteignent-elles, et les brutales attirent-elles toute l'attention. L'inconvénient, c'est que les peintres en viendront à travailler en vue de cet éclairage. Erreur fâcheuse, car la plupart des tableaux exposés ici seront accrochés un jour dans des salles d'habitation, où la lumière est infiniment plus tempérée. Je me demande si plus d'un amateur ne déchantera pas, lorsqu'il suspendra dans son cabinet de travail ou dans le boudoir de sa femme une toile qui lui paraissait ravissante au Salon, et qui, dans cette lumière paisible, offensera péniblement les yeux par sa violence et sa crudité.

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, t. I, p. 321 : La Société nationale des Beaux-Arts et la Société des Artistes français.

Au moins, on pourrait suggérer aux organisateurs du *Palais de Bois* un léger correctif. Pour les expositions qui s'y tiendront en juin ou juillet, qu'ils doublent ces velums qui tamisent la lumière. Ceux qui sont actuellement sur place suffisent encore le matin. Mais l'après-midi, un soleil tout puissant les transperce, et, par l'éclat de ses rayons et le fait qu'ils ne baignent pas toujours l'étendue complète d'une toile, métamorphose bien des peintures. En ce qui concerne la matière, la peinture à l'huile ne peut qu'y ga-

agner; n'est-ce pas là le traitement auquel Titien soumettait ses œuvres, à l'effroi des paysans, qui découvriraient des papes et des Vénus parmi les feuillages? Mais pour les aquarelles et les gouaches, c'est autre chose, surtout lorsqu'une vitre vient encore augmenter l'ardeur du soleil.

\*  
\* \*



Phot. J. Rossmann.

EN SOUVENIR DE BARRÈS  
PAR M. AMAN-JEAN

Le Salon des Tuileries est un Salon de conciliation, puisqu'on peut y voir Le Sidaner et Aman-Jean, non loin de cubistes notoires, tels que Gleizes et Robert Delaunay, ce dernier, d'ailleurs, paraissant singulièrement

démodé. Quand je dis « non loin », je ferais mieux de dire « trop loin », à mon goût. Non pas que j'eusse souhaité un tohu-bohu, un capharnaüm de tendances. Mais je me demande si, dans son ensemble, ce Salon gagne à être si nettement « compartimenté ». Un peu plus de mélanges lui aurait donné à la fois plus de corps et plus d'aisance. Si l'on me passe cette comparaison culinaire, il fait penser à un ragoût qui n'aurait pas assez mijoté, et où on ne sentirait pas que les divers ingrédients sont liés. Enfin, puisque j'en suis aux critiques, n'a-t-on pas, cette année-ci, laissé la porte un peu trop grande ouverte, et ne s'est-il pas faulfilé bien des médiocrités? Je ne considère pas



ici les tendances (j'admets que l'on ait voulu qu'elles soient toutes représentées), mais la qualité intrinsèque des envois. Le principe d'un Salon eclectique accepté, fallait-il l'étendre jusqu'à tels ou tels « travaux d'amateurs ? » Et par « amateur », je n'entends pas, bien sûr, le « non-professionnel », mais l'artiste dépourvu de personnalité, et qui dissimule sa médiocrité et son ignorance sous quelques trucs « à la page » dérobés par-ci par-là. Si je



Phot. Vizzavona.

BAIGNEUSES, PAR M. ALBERT BESNARD

ne craignais de faire de la peine, il me serait facile de citer des noms.

Il me semble, tout bien considéré, que le Salon de l'an dernier était, dans son ensemble, meilleur. Je crois que le comité du Salon des Tuileries serait sage en restreignant quelque peu le nombre de ses invitations.

\*  
\* \*

Commençons l'examen de ce Salon par les artistes qui firent partie, jadis, de la Nationale. Le charme des toiles d'Aman-Jean persiste, bien que l'ar-

tiste ne craigne pas de répéter ces figurines alanguies, aux lèvres entr'ouvertes et aux beaux yeux rêveurs, Belles au Bois Dormant qui semblent attendre un Prince charmant qui ne vient pas. J'aime qu'il intitule *Clara Gazul* une jeune paresseuse aux bas couleur de rose, bien qu'elle n'ait absolument rien, que le nom, de l'héroïne mériméenne. Que les amateurs d'avant-garde fassent la lippe devant ces *crépuscules* — *nocturnes* serait excessif, — je ne m'en soucie guère car bien des œuvres qu'ils portent aux nues paraîtront



Phot. J. Roseman.

BUSTE A L'ÉPAULE NUE  
PAR M. CHARLES GUÉRIN

vides et creuses auprès de ces toiles séduisantes, dont la mélancolie voluptueuse évoque invinciblement à l'esprit le souvenir des mélodies de Fauré. De même, je ne crains pas d'affirmer que les amples détrempes, où Albert Besnard nous restitua l'éclat grouillant de l'Inde, portent en elles plus de jeunesse et de richesse que certaines toiles exposées ici, où la pauvreté se guinde et se targue d'être vertu. Voyez plutôt la *Fête du Langar à Haïderabad*, cette esquisse pittoresque et frémissante, et l'art avec lequel est rendue la robe chatoyante et rose d'un des cavaliers.

Il est vrai que je me déclare incapable, d'autre

part, de louer les toiles inconsistantes et molles de Le Sidaner, ou ces scènes bourgeoises que René-Xavier Prinet colorie avec de la poussière.

\*  
\* \*

Si nous passons maintenant à la génération des élèves de Gustave Moreau et des fondateurs du Salon d'Automne, il faut tout de suite citer le nu de mulâtresse, ample, solide, qu'expose Othon Friesz. Je le préfère, pour ma part, à son tableau de *Baigneuses*, où les colorations des chairs sont trop

pareilles à celles des terrains. Albert André, lui, nous présente deux natures mortes décoratives, d'une lumière juste et d'un goût parfait, auxquelles le hasardeux métier de la colle prête sa couleur fraîche et mate. Le nu de Paul Baignères, malgré certaines hésitations, offre des qualités ; mais je n'en dirai pas autant de la *Vénus* d'Henri Ottmann, dont les chairs molles, irisées à l'excès, font songer à la fois aux bulles de savon, à de la vaseline, à de l'ouate. Seuls, les coquillages, répandus au pied du rocher où paresse cette *Vénus* flasque, ont de la consistance et de l'éclat. Jamais Valloton n'a été plus désagréable et plus rêche que dans le portrait de cette dame russe en *cacochnic* ; on jurerait de la tôle peinte. Sans se lasser, Henri Matisse multiplie ses études de nus dans des intérieurs à la moresque. Le Salon des Tuileries en abrite deux. On y retrouve le Matisse auquel on est accoutumé : ses dons prodigieux de coloriste, l'art avec lequel il saisit et fixe les rapports de tons, ses négligences aussi, sa manie d'accorder plus d'importance aux fleurs d'un tapis qu'aux traits d'un visage, enfin ce tempérament d'impulsif, grâce à quoi, un tableau de lui semble exécuté à coups de réflexes.

Certains, devant les études féminines de Charles Guérin, reprocheront à l'artiste de répéter perpétuellement les mêmes sujets. Ils auront tort, à mon



Phot. J. Roseman

LA DAME EN NOIR  
PAR M. VAN DONGEN



avis. Sans doute, on souhaiterait que lorsqu'un artiste est en possession de pareils moyens, il risquât davantage, ne craignît pas d'affronter l'échec. Mais comment ne pas être satisfait par l'art avec lequel chacune de ces toiles est lentement élaborée ? A une époque où le métier de la peinture à l'huile est méconnu ou méprisé, un Charles Guérin maintient la tradition. Il joue un rôle analogue à celui que joua un Anatole France pendant le symbolisme. N'importe qui, avec un peu de goût, juste celui qu'il faut pour garnir un



Phot. J. Roseman.

LES VENDANGES, PAR M. JULES FLANDRIN

chapeau de femme ou composer un étalage de chemisier, peut réussir un de ces tableaux où des éléments quelconques sont harmonisés, sans souci du réel. Mais modeler une épaule nue, traduire un sourire qui s'achève, restituer la grâce d'un visage mélancolique, ah ! c'est autre chose.

Parmi l'envoi, fort divers, de Maurice Denis, il faut signaler cette toile où une jeune mère, assise au soleil sur une plage de sable, joue avec son enfant, et la procession dans un jardin aux verdure éteintes. Quant à Van Dongen, sa *Dame en noir* est bien supérieure à ce qu'il a envoyé au Salon de la Société

Nationale. Sans doute, cela ne va ni loin, ni profond ; cela demeure assez « affiche », assez facile. Mais le genre une fois admis, c'est réussi, et ma foi, plaisant.

On connaît l'art douloureux et passionné de Desvallières. Reprenant un sujet qui n'avait jusqu'ici inspiré que de détestables peintures, il nous montre un *Ange Gardien*, sur les genoux de qui un enfant joue. Certes, on n'y trouvera pas la fadeur dont il semblait que ce sujet devait demeurer à jamais englué. Au contraire ; et l'on songe, à voir la gravité de cet ange, que la destinée future de l'enfant risque d'être assez tourmentée. Il y a plus de quiétude dans cette grande figure, fort belle d'ailleurs, qui symbolise la Grèce.

A propos de son grand panneau qu'il intitule *Les Vendanges*, je me permettrai de demander à Flandrin, si vraiment, à ce moment de l'année où l'on cueille le raisin, la lumière est si blanche, si froide. Flandrin a coutume de transcrire les effets lumineux avec tant de vérité que l'on s'étonne de la crudité de cette toile.



FEMME ASSISE  
PAR M. VALDO BARBEY

\*  
\* \*

Des deux générations dont je viens de parler, beaucoup d'artistes, et non les moindres, manquent à l'appel ; et c'est dommage. Mais la troisième, celle des peintres qui se sont révélés depuis la guerre, ou qui ne s'étaient pas, avant elle, imposés à l'attention du grand public, cette génération-là est assurément la mieux représentée ici, à la fois en nombre et en qualité. La *Maternité* de Maurice Asselin, ne laisse pas d'être une fort belle toile, d'une har-

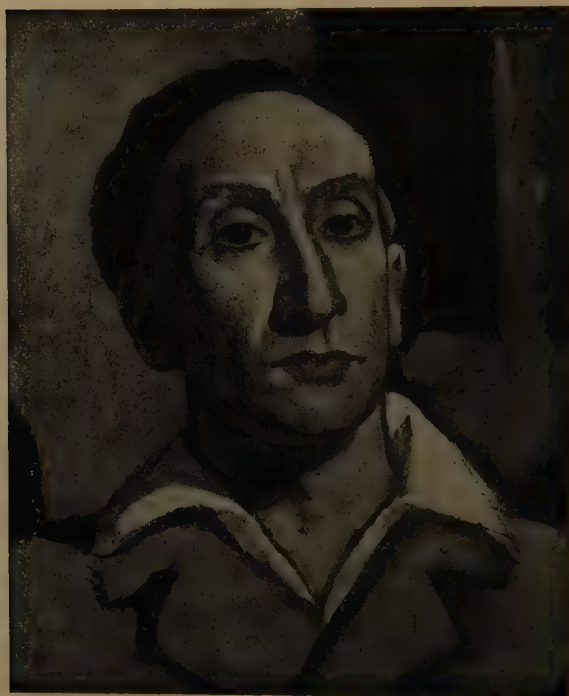
monie cendrée, où une lumière apaisée baigne des formes pleines. Valdo Barbey, de plus en plus en progrès, nous présente une excellente *Femme assise*. L'attitude du modèle remplit bien la toile, et le rideau d'un gris lilas équilibre heureusement l'étoffe rouge, sur quoi la femme repose. Même l'asymétrie légère du visage se justifie, car elle concourt à l'effet. Auprès de cette œuvre forte, solide, la nature morte qu'expose Barbey paraît un peu sèche.

Si le nu de Conrad-Kickert rappelle trop, par sa couleur, le pain d'épices,

sa nature morte de poissons est en tout point excellente.

Le portrait de femme d'Eugène Corneau, malgré d'évidentes qualités, souffre d'une mise en place indécise et d'une pose peu heureuse : mais il faut louer son *Bouquet*, où des dahlias rouges composent une si belle arabesque. D'autant que l'on sait combien il est décevant de peindre une fleur qui se fane aussi rapidement que le dahlia. Aux paysages d'Edmond Ceria, qui me semblent un peu secs, un peu durs, je préfère son *Nu* ; il est peu plaisant, mais on y découvre un sentiment très aigu de la forme.

Dans ses paysages et dans ses natures-mortes, Lepreux



Phot. Galerie J. Billiet.

PORTRAIT DE JACQUES COPEAU  
PAR M. LOUIS BOUQUET

montre, comme à l'habitude, des dons de coloriste ; et Mainssieux, l'aisance avec laquelle il saisit l'atmosphère de l'Afrique, le caractère de ses indigènes. Au grand nu, terriblement froid, d'André Mare, je crois que l'on préférera le *Haras*, d'une couleur assez rare. Henri Hayden, après avoir jadis imité Othon Friesz, démarque maintenant et Renoir et Derain. Il semblait jusqu'ici, que Favory gâtait des dons incontestables, par un manque de modestie, de mesure, dans leur emploi. Cette fois-ci, maîtrisant cette exubérance un peu trop forcée, qui l'empêchait de se concentrer, il nous donne un *Nu*, qui risque d'être une des meilleures choses qu'il ait faites. Reconnaissons que



certaines parties ne sont point tout à fait ce que l'on voudrait : les draps, par exemple, qui manquent de souplesse, rappellent un peu trop la tôle. Constatons aussi que l'effet du contre-jour, excellent sur le corps du modèle, manque de vérité dans le restant de la toile. Ces réserves une fois faites, on admirera ce corps, tordu, nacré, dont le torse est, tout particulièrement, une fort belle réussite. Lorsque Favory a débuté, on lui a tellement corné aux oreilles qu'il était un autre Rubens, qu'il a voulu *out-herod Herod*, c'est-à-dire outrepasser Rubens en opulence et en truculence. Mais Rubens ne s'outrepasse pas si aisément que cela. Il me semble que Favory l'a compris ; et je crois qu'il ne s'en repentira point. Des diverses toiles envoyées par Jean de Gaigneron, celle intitulée *Au Maroc* avoue une influence, naïve mais écrasante, de Dufresne ; mais le portrait de femme et le nu, ainsi que la nature morte de poissons, nous rappellent que Jean de Gaigneron ne manque certes pas de talent. La *Dormeuse* de Jean Marchand, malgré ses qualités, me paraît pécher par quelque chose d'ingrat et de tendu.



FIGURE DE FEMME  
PAR M. CHARLES PÉQUIN

J'en viens enfin à Dufresne, incontestablement un des peintres les plus doués et les plus intéressants de sa génération. Les deux grandes toiles qu'il expose me semblent faites pour décourager ses admirateurs les plus confiants. On dirait que Dufresne est la proie d'un génie pervers, qui l'empêche d'exprimer nettement ce qu'il a à dire ; que, partant avec une conception claire de ce que sera sa toile, il s'égare en chemin, s'embrouille, hésite, et tâche de se tirer d'affaire tant bien que mal, en recourant à ces effets semi-hasardeux : essuiements, marbrures, dégradés fortuits que donne l'emploi du couteau à

palette. Ce que Dufresne veut réaliser, nul plus que moi ne l'approuve : une sorte de lyrisme pictural s'évadant du réalisme et dédaignant la trop facile « peinture pure » où toute attache avec le réel est supprimée, enfin une peinture où toutes les conquêtes, techniques et optiques, des quarante dernières années, seraient utilisées pour ressusciter la *peinture d'histoire* d'autrefois. Malheureusement, Dufresne ne me semble point réaliser ce rêve ambitieux. Au lieu de tirer parti de ses dons, il les énerve et les exaspère.



Phot. Lib<sup>re</sup> de France.

MARSEILLE, CITÉ PHOCÉENNE, BAS-RELIEF, PAR M. ANTOINE BOURDELLE  
(PARTIE DE GAUCHE)

Comme on lui souhaiterait, si de tels souhaits pouvaient servir à quelque chose, un peu du solide bon sens de Segonzac !

\*  
\* \*

Coupons cette énumération, en remarquant où aboutissent quelques peintres, que l'on nous présentait il y a quelque temps encore comme des maîtres. Voici Gleizes, jadis un des chefs de file du cubisme. Aujourd'hui, il expose, auprès de ces insupportables panoplies mises à la mode par Picasso, des paysages dont l'indigence est navrante. Ramey, qui hier peignait des nus noirâtres et bitumeux, combine maintenant des natures mortes cotonneuses, d'une couleur à la fois acide et douceâtre. Tobeen recommence ses monotones pauvretés, M<sup>lle</sup> Perdriat ses chromos écœurants. Quant à Vlaminck, il me paraît être le Thaulow de 1924, et je parierais volontiers que ses perpétuels effets de brutalité, dans vingt ou trente ans, paraîtront aussi truqués

et aussi ennuyeux que nous paraissent maintenant les reflets dans l'eau de son prédécesseur. Et Sabbagh, qui donnait tant de promesses ! Auprès de paysages quelconques, il nous montre un nu aux valeurs fausses, aux lumières crayeuses, à la facture indécise et tourmentée. Marcoussis, lui, a eu le grand tort d'exposer son *Portrait de M. Ronald Davis*, car ce *navet* nous prouve que l'artiste, qui se tirait aisément de ses petits *puzzles* sous verre, se révèle d'une rare médiocrité, quand il s'agit de peindre un visage ou des

Phot. Lib<sup>re</sup> de France.

MARSEILLE, CITÉ PHOCÉENNE, BAS-RELIEF, PAR M. ANTOINE BOURDELLE  
(PARTIE DE DROITE)

maines. Ces deux disciples de Braque, Lurçat et Laglenne, pourquoi s'obstinent-ils à proposer, sous le nom de tableaux, des œuvres qui ne sont que des exercices décoratifs ? Ils sont faits pour composer des papiers peints, des tapis, des étoffes. J'en dirais autant de Zak, décorateur agréable et rusé. Je suis sûr que des cretonnes à personnages ou des papiers de garde, inventés par lui, seraient des merveilles.

\*  
\* \*

Je suis fâché d'user de nouveau de l'énumération, mais comment faire autrement ? Si ce Salon ne compte pas d'œuvres maîtresses, de ces œuvres par quoi un artiste se révèle et s'impose, on y trouve du moins une grande quantité de toiles, qui méritent de retenir l'attention. La nature morte de Bissière, par exemple, celle de Cosyns, les paysages de Blot, et ceux, si délicats, si justes, où Tristan Klingsor exprime si bien le plaisir d'une belle



journée d'été et nous prouve qu'il sait parfaitement ce qu'il peut dire, et ce qu'il veut dire. Brabo abandonne ses paysages âpres pour des nus où semblent se figer ses dons. Rosianu est un élève intelligent de Bissière, Bisson de Desvallières, Hoog de Gimmi ; la nature morte de ce dernier fait concevoir



L'ANGE D'ACY, PAR M. CHARLIER

beaucoup d'espairs. L'envoi de Mariano Andreu découvre toutes les qualités de cet artiste : son imagination si rare, sa couleur raffinée. Je n'aime pas beaucoup le fond noir, peu justifié, qu'il a plaqué derrière son *Danseur espagnol* ; mais la *Tête*, avec ses délicieux tons roses, gris et verts, les *Trois femmes à la guitare*, et la *Vendange*, satisfont complètement. Voilà un véritable décorateur ! Quelle merveille ce serait qu'un salon décoré de panneaux dus à Mariano Andreu, et comment personne n'y a-t-il encore pensé ? L'envoi de Louis Bouquet vaut aussi la peine d'être examiné à loisir. Les portraits de Jacques Copeau et d'un petit garçon sont d'authentiques portraits ; chose rare de nos jours. Dans sa petite toile intitulée *Emmaüs*, Bouquet fait preuve d'une imagination très personnelle. Rodolphe Bosshard n'en est pas moins pourvu ; mais pourquoi ce chatolement perpétuel, ces reflets dosés trop également ? Cela donne à sa

*Léda*, par ailleurs intéressante, une certaine monotonie de modelé. La *Garden-Party chez cette incroyable Armance*, de Pierre-Eugène Clairin, ne déçoit pas les espoirs que donne cet artiste si doué. J'aime la coquetterie, l'espèce de goût du défi, qui lui font choisir pour ses tableaux des titres insolites, et se moquer qu'on l'accuse de littérature. Il semble que dans ses toiles, d'une couleur si fine, il résonne toujours quelque musique. Que ce mélange de raffi-

nement et de simplicité est rare, alors que tant d'autres, ou bien tombent dans une complication abstruse, ou bien dans une pauvreté étouffante ! Kayser, par exemple, ne semble pas encore avoir trouvé l'équilibre, excepté dans cette toile qui représente une fenêtre ouverte donnant sur un port de mer, dont la vérité est remarquable. Mais Charbonnier s'épuise à vouloir être naïf, tandis que Mathey, à force de délicatesse et de nuances, fait regretter ses précédents travaux.

On souhaiterait que M<sup>me</sup> Peugniez pût conserver, dans des toiles plus



Phot. J. Roseman.

FEMME COUCHÉE, PAR M. LÉON DRIVIER

importantes, les qualités que l'on trouve dans ses petits panneaux, que M<sup>me</sup> Chériane quittât cette misogynie ; d'un romantisme périmé, que Thévenet n'abusât point du noir ; sa *Fille au béret* ne laisse pas pourtant de plaire. L'envoi de René Thomsen nous le montre en progrès constant, bien que le *Nu au fauteuil* soit un peu boueux. Mais l'*Étude de jeune fille*, où l'expression indécise du modèle est rendue avec tant de charme, et la *Femme et enfant*, font bien augurer de l'avenir de cet artiste. La remarquable figure de Péquin baigne dans une lumière subtile, qui modèle les formes avec une grande douceur. Il y a dans ce tableau des qualités de modelé, qui font penser à Prud'hon ; mais le bas de la toile n'est-il pas un peu esquivé ? Au près de paysages

agréables, fins, Milich, dont on n'a pas oublié l'exquis portrait de l'an dernier, expose un visage un peu boudeur, d'un métier et d'une expression étonnants. *L'Intérieur* d'Halicka ne manque ni de vérité, ni d'agrément; et les vues de la banlieue parisienne de M<sup>me</sup> Hermine David, surtout celle où un



NU DE FEMME  
BRONZE, PAR M. MARCEL GIMOND

grand ciel nuageux se décompose, sont fort agréables à voir.

J'ai gardé pour la bonne bouche Gimmi. Il n'envoie que trois études, remarquables comme à l'ordinaire : un beau nu, d'un sentiment très antique, un *Peintre et modèle* d'une atmosphère très juste, et une *Composition*, où les chairs roses de trois femmes nues sont fort bien mises en valeur par le blanc et le noir d'une cheminée, par un pan d'étoffe d'un bleu frais. S'il y a dans ce Salon un artiste qui satisfasse, dont on sent que peu à peu, sans hâte, il se développe et s'enrichit, c'est bien Gimmi.

\*  
\* \*

A la gravure, on constatera avec plaisir un regain en faveur de l'eau-forte. Sans vouloir méconnaître l'intérêt que mérite la gravure sur bois, il est permis de regretter que les manies des bibliophiles et des éditeurs aient fait négliger un art si riche. On commence à

revenir du préjugé : « La gravure sur bois est la seule qui soit typographique » ; et les artistes, quittant le buis et le poirier, s'attaquent au cuivre et au zinc.

Seulement, ils s'aperçoivent qu'il y a là un métier tout à fait différent, non seulement par les matériaux et les outils, mais même par les habitudes visuelles qu'il impose. Pour obtenir un noir, il n'y a, en xylographie, qu'à ne

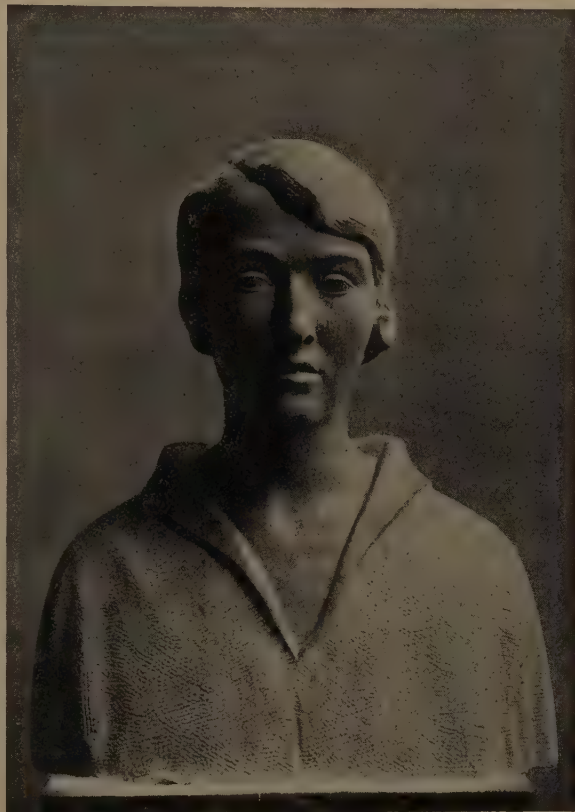


point creuser le bois. Mais, à l'eau-forte, multiplier les tailles ne suffit pas. De même les fortes oppositions de noir et de blanc, si faciles et si flatteuses sur le buis, ne donnent rien sur le cuivre ; il faut à la fois plus d'art et plus de métier. C'est à ces différences essentielles qu'il faut attribuer les incertitudes de Robert Bonfils, dont l'envoi est d'ailleurs plaisant. Des aquafortistes fidèles, Beaufrère, Kayser et Dufresne, montrent qu'ils n'ignorent rien des ressources de leur métier ; mais pourquoi Dufresne, par une sorte de dédain, ne s'en tient-il qu'à des indications ? Laboureur me paraît se stériliser complètement, en poussant à l'extrême l'élégance, le souci de la pureté, et la haine d'un certain romantisme aquafortiste, qui fait de l'épreuve un marécage d'encre grasse. Parmi les xylographes, on retrouve avec plaisir Jacques Beltrand et Perrichon, artistes travailleurs, dont l'éloge n'est plus à faire.

\*  
\* \*

Il me semble justifié de ranger parmi les arts décoratifs les cartons de tapisserie exposés par Zingg et par Lombard. Celui de Zingg,

qui symbolise l'Auvergne, me paraît assez commun de couleur, et rappeler les affiches pour chemins de fer de feu Hugo d'Alési. Celui de Lombard contient de beaux morceaux, mais l'ensemble manque d'unité ; de plus, il y a là un excès de demi-tons qui n'est pas très indiqué. Les deux études décoratives de Paul Vera ont une grâce et une élégance toutes particulières. Enfin les envois des autres décorateurs, Dunand, M<sup>lle</sup> Louise Germain, Massoul, Jouhaud, Sala, Decœur, ne manqueront pas de satisfaire, comme d'habitude, le visiteur.



BUSTE DE FEMME  
PAR M. P.-F. SIMON

\*  
\* \*

Le *clou*, si l'on peut ainsi parler, de la section de Sculpture, c'est sans contredit le grand bas-relief de Bourdelle pour le Théâtre de Marseille, où l'artiste a évoqué la Naissance de Vénus, que contemplent le Drame, la Poésie, la Danse. Si belle, si réussie que soit cette grande frise, je ne suis pas sûr qu'il faille y voir un des sommets de l'art de Bourdelle. Il y a là de l'abondance, de l'imagination, mais il faut se souvenir qu'il s'agit d'une œuvre destinée à décorer un théâtre, et Bourdelle ne semble pas l'avoir oublié. Peut-être n'a-t-il pas assez oublié non plus les vases grecs, à voir les attitudes de ses personnages. Mais il n'empêche que cette frise nous révèle, une fois de plus, les puissances de lyrisme que Bourdelle est capable de déchaîner. J'ajoute que du point de vue décoratif, elle me paraît, par sa coloration, ses différences de matière, parfaitement adaptée à son but.

Je me sens pourtant plus attiré par le buste de Marcello Alvear, dont la gravité et l'ampleur emportent l'admiration. Auprès de Bourdelle, on ne peut citer, bien qu'il soit bien différent, que Despiau, dont les trois bustes, par leur ardente sobriété, rappellent l'antique. Joseph Bernard expose sa belle *Jeune fille aux tresses*, cette fois coulée en bronze, et Charlier un ange de pierre, d'un sentiment très gothique. La *Femme couchée* de Drivier confesse l'admiration de l'artiste pour la statuaire grecque ; mais la polychromie n'en est guère heureuse, et fait plutôt songer au Musée Grévin qu'au Musée du Louvre. On sent dans les deux groupes décoratifs de Guénot, l'influence de Jean Goujon ; mais ces figures de femmes nues jouant avec des enfants demeurent originales, élégantes et gracieuses. Le nu féminin de Gimond est d'une belle plénitude, et nous prouve que l'artiste est en constant progrès. J'en dirais autant d'Arnold, dont la figure intitulée *La première offrande*, affirme le vrai talent de sculpteur. Par la façon dont il a rendu la grâce un peu raide de ce corps à demi-formé de toute jeune fille, l'artiste fait preuve d'intelligence et de sensibilité. J'aime mieux le buste et la tête de terre cuite qu'envoya Philippe Besnard, que sa *Vénus*, dont l'attitude ne me semble pas très gracieuse. Il ne faudrait pas négliger le *Saint Étienne* de M<sup>lle</sup> Callède, le *Saint Georges* de Jacques-Adrien Mithouard, et le grand Christ en bois de Dubos : quant au buste de femme de Simon, il plaira parce qu'il est vrai et simple. Enfin, devant les prodigieux animaux de Pompon et de Mateo Hernandez, on se demandera pourquoi parmi les animaliers on compte tant de sculpteurs, et nul peintre.

FRANÇOIS FOSCA



## ALFRED LATOUR, GRAVEUR SUR BOIS

---



VISITER fréquemment, dans leurs ateliers, les artistes de diverses techniques est, pour l'écrivain d'art, une excellente école de psychologie comparée. Promptement, il distingue, différencie des caractères généraux, pour chaque groupe. L'étude de ce « département », si important, de la critique, serait, en notre temps, bien curieuse à écrire. Nous ne pouvons, ici, qu'en laisser soupçonner au lecteur l'attrait et l'enseignement. Bornons-nous à un constat sommaire, puisqu'aussi bien nous le croyons utile, aux premières lignes d'un commentaire où il sera parlé d'Alfred Latour, un graveur en qui le métier, les réalisations et le *caractère* sont si intimement et si typiquement liés.

Le plus souvent, le peintre ne s'encombre pas de tyranniques théories et de cilices mortifiants. Il sait tout ce que son art, malgré les Règles, doit à l'inspiration libre, à ces retouches du pinceau, heureuses parce que hardies et parfois tout accidentelles, que l'on a tort d'appeler, chez lui, de « consciencieux repentirs ». Il avoue volontiers que son talent collabore avec un dieu, — Hasard est son nom, — et qu'avec une part d'inattendu, une autre part d'enthousiasme plus ou moins vagabond ne nuit pas à la qualité de l'œuvre. Certes, on connaît des exceptions, et qu'il existe aujourd'hui, en peinture, des casuistes farouches pour qui une inexorable philosophie, un dogme à la fois nourri de raison dite pure et d'âpre mathématique, priment l'art charmant, et d'abord charmé, de manier les brosses. Mais, en fait, ces rigoristes sont rares parmi les porteurs de palette, et leur première amie est moins la sèche Analyse que la capricieuse Sensation. — La nature de



leurs créations inclinerait davantage les sculpteurs au goût de la ratiocination. Pourtant, ils consentent à avoir la fièvre, à pétrir l'argile sans se laisser retenir la main par une excessive et trop janséniste « théorie des volumes », par l'austère respect des lois d'une « sculpture architecturée », dont certains, et non des moindres, convenons-en, réclament la sévérité pour conditionner leur fantaisie inventive. Quoi qu'il en soit, dans la famille des statuaires, peu nombreux sont les froids et impitoyables rationalistes, et, par bonheur, il



s'en trouvera toujours beaucoup, qui, devant le bloc de terre, n'auront presque absolument foi qu'aux vertus d'un lyrisme bon conseiller.

En revanche, les graveurs, — soit dit pour la plupart, — sont, et l'évidence du fait reste incontestable, d'une race tout à fait spéciale. Comme le morceau de buis reçoit et retient profondément la morsure de l'outil, leur esprit, dès qu'ils ont conscience des moyens d'expression de leur art si loyal et si ennemi du mensonge, est, oserais-je écrire, entaillé d'un ineffaçable trait, où s'inscrit, en un noir d'une pureté variable, l'axiome majeur auquel, désormais, ils subordonneront leurs pensées et leurs actes, s'ils veulent être, dans un métier qui, pour eux, intègre la plus haute noblesse, des interprètes dignes de la probe technique où ils s'emploient. C'est auprès d'eux que l'on constate, dès les paroles d'accueil, dès la première planche exposée sur la table, ce sens si particulier, si exclusivement professionnel, d'une honnêteté manuelle absolue, cette rigueur persévérante, presque rédigée en Commandements qu'il ne faut pas trahir sous peine de péché, ce Code moral et ma-

tériel qui, à l'heure du travail, se rappelle à eux et dont les « articles » imposent à leur facilité, à leur imagination, à leurs dangereux emportements, à l'allègre *furia* sans laquelle on pourrait supposer que tout artiste n'est qu'un patient ouvrier, une contrainte, un bridon, et le devoir permanent de ne créer jamais qu'en ne faisant aucune offense ni à la matière, ni à l'instrument qui la fouille, ni à l'encre, ni à rien de ce qui, dans la technique, participe à l'achèvement de cette « démonstration de beauté » qu'est une irré-



prochable gravure. Ils font exception, les graveurs qui ne ressentent pas, peu ou prou, cette obligation autoritaire. Certains, l'ayant assez méditée, peuvent assurer qu'elle a, pour eux, une forte valeur morale. Et l'on en sait qui, la vénérant plus que tout au monde, reconnaissant en elle le plus pur Credo de l'artiste, entre les murs de leur cellule, lui élèvent un autel dépouillé de fleurs et de parures, pour la saluer, d'un hommage cérémonieux, avant que d'aborder leur scrupuleux labeur.

Quelque philosophe ami des arts, s'il se laissait intéresser, puis séduire, par ces nuances souvent fort subtiles, pourrait, en se promenant du pinceau à l'ébauchoir, de la pierre lithographique au burin, nous donner un jour une bien précieuse étude sur la souplesse et la fermeté des ressorts de la conscience, chez les enfants de Minerve et d'Apollon.





E toute ma carrière, je n'ai vu personne, — chez les « Jeunes », — professer, plus qu'Alfred Latour, ce culte strict. Ce n'est point dire que d'autres n'aient pas les mêmes inflexibles ferveurs. L'occasion, et je le regrette m'aura manqué de les rencontrer. Je m'en tiens au spectacle de cet homme de trente-cinq ans qui m'a, d'abord, quelque peu glacé par ce que j'étais tenté de considérer comme une curieuse variante de « quakerisme », avant qu'une demi-journée d'examen ne m'eût révélé que cette méthode, si mobile en ses articulations, ne versait pas dans le *système* ankylosé, et que cette discipline laissait, à qui la pratiquait avec une extrême dureté apparente, toute l'aisance, toute l'élasticité de ses mouvements spirituels et de ses gestes techniques.

On comprend sans doute mieux, maintenant, pourquoi je me suis autorisé à tracer un parallèle psychologique, bien que de façon sommaire, entre le peintre, le sculpteur et le graveur, dans leurs diverses dépendances des principes qui régissent leurs arts. A relire ces préliminaires, on se persuade une fois de plus que, de tous les artistes, le graveur, — avec peut-être l'architecte s'il restait toujours, comme il le doit, épris de logique, — serait le plus esclave, le plus enchaîné, le plus constamment tenu à l'humble et passive obéissance, devant les matériaux dont il fait usage pour transposer sa pensée de créateur en une forme plastique et concrète. Il eût été malaisé, sinon à peu près impossible, de traiter judicieusement de celui-ci, en ne tenant pas compte, ou en le signalant à la légère, de cet exercice mental qui, si impérieusement, accompagne la besogne d'exécution et en détermine l'aboutissement. Tels tableaux, tels marbres sont enfantés dans la joie qui ne pense guère, le délire sacré qui maintes fois divague : ils n'en sont pas moins fort admirables. Les gravures d'Alfred Latour ne comporteraient, déplorablement, que la valeur d' « essais », comme il en est tant, si elles n'avaient été cérébralement mises en équation par un placide esprit impassiblement passionné de raison et de sang-froid, puis reportées sur la planche avec une constante et double déférence envers : 1° l'idée élaborée *ne varietur*, 2° la technique maîtresse de l'idée même, et obstinément résolue à ne laisser diminuer rien de ses prérogatives, dût-elle, par cette ténacité sans concessions, refuser à l'œuvre une séduction plus prenante, un sourire plus directement inviteur, qui lui eussent gagné les sympathies d'un plus grand nombre, au détriment de l'estime des meilleurs juges. Le signataire des productions dont nous allons suivre le cours, peut réclamer le mérite d'avoir incorporé à ses compositions cette fermeté linéaire, cette expression de volonté vigoureusement imprimée, — et d'où n'est certes pas exclue la bonne humeur, — qui caractérisent son propre visage, bâti à francs méplats, modelé par une âme



constructive essentiellement, dans une matière dure, mais où les diamants du regard dénoncent, par instants, cette flamme cachée, cette illumination intérieure, qui, en l'artiste-né, et quoiqu'il s'efforce d'en atténuer les feux, définissent une prédestination indéniable.



HAITE de l'agrégat d'un instinct artistique (élément de *liberté inventive*, point de départ de l'*expression indépendante* de la personnalité) et d'une discipline intellectuelle (élément *réfractaire aux impulsions* du sentiment, *frein* imposé par le cerveau, qui discute, au cœur qui propose), comment cette formation de l'esprit s'est elle établie, dans le cadre de la vie, sur le chemin des années, pour Alfred Latour, graveur ? Il naît à Paris, en 1888, et les circonstances le conduisent, bientôt, au milieu des campagnes. Dès l'âge de dix ans, il se heurte, dans sa famille, à ces contradictions qui, si souvent, chez le futur artiste, semblent prévues par le destin pour stimuler et installer définitivement, en une violente défense, un idéal encore mal formulé. Il entend être peintre, en dépit de tous obstacles. Revenu à la ville, il y suit les cours du soir, alors que, depuis son sixième printemps, il a déjà beaucoup crayonné et colorié, à sa seule école, et avec des chances inégales, des paysages champêtres, des animaux domestiques, des papillons sur les haies, et, dédaignant la pivoine dévergondée, les fleurs nettement découpées de l'églantier sauvage. Dès ces débuts, sans en avoir le moindre pressentiment, il obéit à un penchant naturel qui deviendra la directive de tous ses efforts : il aime la précision. J'ai pu manier ces dessins d'enfant. Sous leur style qui se cherche comme à tâtons, il y a l'indication latente de la doctrine sans pitié à laquelle s'assujettira l'homme, un quart de siècle plus tard. Le novice « détoure » l'objet, bien en valeur sur ses fonds dont, à l'occasion, il fixe la tonalité avec un parti pris d'exactitude attentive à la justesse des rapports. Il récuse le subterfuge trop aisé des estompages, veut moins plaire par l'agrément des couleurs qu'être fidèle à la vérité des formes. Il n'affadit pas les coloris, mais ne les exalte point. Il les rend tels qu'il les voit, en y surajoutant cette matité que sa rétine prête volontiers aux choses, du fait qu'avant d'enregistrer l'éclat d'un ton, elle perçoit la tranquille harmonie des valeurs, dans la limite, méticuleusement observée, des volumes, qui priment, à son jugement de garçonnet sérieux, toute autre sensation. On l'eût bien surpris si, à l'époque, on lui avait tenu de semblables propos. Toutefois, il eût confusément discerné qu'ils répondaient en lui à un mode de perception du

monde sensible, mode un peu grave qu'il préférerait à tout autre, sans pouvoir encore expliquer pourquoi.

Or, le temps passe, et Alfred Latour, surmontant un à un les obstacles, entre, un matin, à l'École des Arts décoratifs. Il y travaille avec M. Quénioux, avec M. Vital-Lacaze et ce second maître lui marque promptement une sympathie qui trouve son origine dans le fait que le professeur voit, en l'élève, s'exprimer, chaque jour davantage, un sens de la netteté, de la volonté, un appoint qui tient, avec un rare bonheur, de l'intuition, libérale inspiratrice des arts, et de l'esprit déductif, prudent Mentor des sciences exactes.

Jusqu'alors, inquiet de sa voie, le disciple, tout décorateur qu'il devienne, reste attaché à son *Anch' io sono pittore*, si peu corrégien qu'il soit de nature. Être peintre reste son but ou, tout au moins, la corde d'or de sa lyre. Soldat, il profite de ses loisirs pour aller peindre la mer toute proche. Ainsi couvre-t-il une multitude de petits panneaux, en des pochades vives dont beaucoup, si fraîches, si bien venues dans le prime contact avec le motif, ne demandent pas d'être poussées, tant elles sont de suffisante synthèse. Toutefois, et dès ce moment, Alfred Latour se sent entraîné vers un art qui le reflète mieux et où la pensée s'appuie plus solidement que sur la molle consistance des brins de blaireau et d'antilope. Avec un constant plaisir, il a cédé à l'agrément de ces notations prestes où, en braconnier habile, le peintre surprend et fixe des instantanés de la nature. Il gardera, pour le métier et la prestidigitation du peintre, une tendresse qu'il ne dissimulera jamais dans la suite. Néanmoins, il se souvient, à cette période décisive, de ces qualités de précision et de franc jeu, qui, sur ses ébauches d'écolier, lui faisaient accentuer le trait et sertir le contour, lorsqu'il copiait la fleurette à cinq pétales et l'insecte empoussiéré de chatoyants pastels. Par ces sentiers où progresse sa conscience de lui-même, il en vient à l'hypothèse que la gravure ne lui déplairait point. Toutefois, il doit ajourner ce rêve qui lentement se précise et auquel une circonstance imprévue a déjà donné un semblant de consistance. On ne peut pas écrire, aujourd'hui, d'un artiste qui a de trente à quarante ans, sans marquer dans son évolution un arrêt tout semblable à celui qui suspendit l'espérance d'Alfred Latour, et pendant quatre années, à la hampe de nos drapeaux. Ce fut la Guerre...

Après l'armistice, il se remémora l'épisode inattendu où, avant 1914, il s'était vu remettre entre les mains, par Robert Grouilleux, camarade tombé depuis sur le champ de bataille, un « bout de buis », sur lequel il faisait ses premières tailles. Grouilleux, aquafortiste, ayant rencontré Auguste Lepère, s'était lié avec lui et le maître lui avait suggéré : « Que n'essayeriez-vous du bois ? Prenez ce buis et montrez-moi ce que vous ferez ». L'autre n'est qu'à

demie tenté, si bien qu'un jour, il abandonne, à Latour qui l'était venu voir, le buis et les outils, en disant : « Si tu peux en tirer quelque chose?... » Ce quelque chose fut une marine où ne manquaient point les voiles et que surmontait, à gauche, un nuage tourmenté : un exercice de *trait*, conduit, avec une timidité tout excusable, par un débutant qu'amusaient la possibilité de laisser une ligne en relief sur un bloc. Le premier pas était fait. Plus bravement, le téméraire néophyte s'aventure à graver des bois pour Émile Bernard et il y réussit (Bernard ne gravait pas lui-même tous ses bois, mais les dessinait tous pour ses livres). Ainsi furent exécutées quelques planches du *Baudelaire* et du *Ronsard*. Le transcripteur, au secret de sa pensée, et



malgré la qualité de ses œuvres nouvelles, n'était point satisfait. Il estimait que tout cela ressemblait trop à la réserve d'un trait établi par un roseau. Somme toute, et puisque chaque progrès vient à son temps, il se formait la main, tout en évitant ses bois.



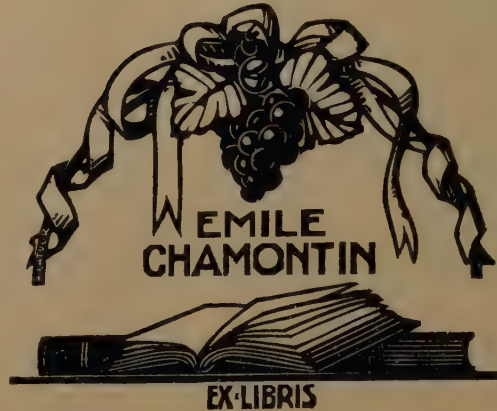
LE moment, au reste, n'était plus éloigné où il allait créer par lui-même, et avec toutes ses responsabilités. L'éditeur Pichon lui demande des planches, des frontispices et des lettrines pour l'*Ile oubliée*, de M. Henri Focillon. Il va donc à la Bibliothèque Nationale, ouvre les recueils où sont réunis les travaux des grands graveurs du passé, et fait une découverte qui, pour son avenir d'illustrateur, aura une importance capitale. Il étudie, il s'assimile le magique secret qui donne son prix à



l'arrangement d'une page, le style qui, selon qu'on s'en sert bien ou mal, octroie, par la conjugaison de la typographie et du dessin ad-joint, sa beauté ou sa laideur à un livre. C'est,

aboutit à cela, que s'il a été, depuis l'enfance, si féru d'ordre, d'équilibre, de rythmique balancement dans l'œuvre d'art, c'est qu'il était appelé à se consacrer à la perfection du livre où la cadence des plus belles inspirations de l'esprit est comme multipliée par la pureté, par l'harmonie de sa présentation matérielle. Il se fait typographe, car il veut être entièrement logique en son état nouveau. Il prend soin de lire les traités spéciaux et complète cet enseignement théorique auprès de son père, typographe de profession. Entre cette initiation et le moment où il se convainc de son devoir maintenant positif, il tend un fil dont la rectitude lui prouve que, malgré ses errements vers le but, il n'a jamais perdu son orientation. Dorénavant, lorsqu'il composera un ornement pour une page, il le comptera, non plus en centimètres, mais en points typographiques, puisque, par destination, ce décor devra rentrer dans le cadre de la typographie même<sup>1</sup>.

1. Cette rigueur, chez un artiste, sitôt qu'elle fut connue, attira l'attention. Par deux fois, le *Studio* apprécia ce qu'elle signifiait d'exemplaire. Il y fut dit, notamment, lors de l'exposition, à la Galerie Grandhomme, du *Groupe des Graveurs sur bois* (actuellement *Le Nouvel Eclair*): « 18 estampes qui dénotent toutes une grande simplicité poétique autant qu'une justesse technique. »



pour lui, un événement sans précédent. La rue de Richelieu lui devient un chemin de Damas où il a reçu la lumière. Il comprend que sa fonction se définit là, que tout ce qu'il a tenté



Cependant, en ces œuvres de début, l'artiste ne voulait reconnaître encore que du « trait », sans autre importance, hormis ce qu'elles pouvaient montrer de « volonté dans la facture ». — MM. Marius-Ary Leblond, par ailleurs, firent preuve de beaucoup de cette clairvoyance dont ils sont coutumiers, en reproduisant, dans leur revue *La Vie*, quelques-uns des premiers bois d'Alfred Latour.



ALFRED LATOUR, 1923







Le second volume où il poursuit son intention, lui est confié par la maison d'édition *Le Livre*. Chercher une douzaine de bois pour les *Réveries d'un promeneur solitaire*, de J.-J. Rousseau, est une entreprise qui l'enchanté, bien



qu'il soit limité, autant dire, à l'établissement de compositions dont le caractère doit rester celui de l'ornement typographique. Il s'y consacre sans tarder, mais des circonstances, indépendantes de lui, ont eu pour regrettable effet d'ajourner *sine die* la publication de cet ouvrage<sup>1</sup>. La chance le sert

<sup>1</sup>. Tirant parti de la fleur des champs, des trésors de la botanique, de l'oiseau, du bâton sur lequel s'appuie le promeneur cherchant à se perdre sous le couvert des branches, de la loupe qu'il tient en son gousset prête à servir pour l'observation du scarabée en sa

mieux, en 1922, alors que la maison Crès lui donne pour thème la *Sainte Lydwine de Schiedam* (J.-K. Huysmans), dans sa « Collection des livres catholiques ». Ici son métier s'affirme avec toute l'autorité désirable. Il a la modestie de se dire : « Je gratterai mieux. » Mais ce qu'il vient de « gratter » est très bien. Une série de lettrines, de culs-de-lampe, de frontispices à signification symbolique, fait plus, cette fois, qu'annoncer quelqu'un : elle le dénonce comme arrivé et présent à pied d'œuvre<sup>1</sup>. Il a cherché là, et trouvé, de concert avec son éditeur, plutôt que l'ouvrage de grand luxe qui s'adresse aux amateurs de nombre restreint, le livre courant, de prix abordable, parfait en son accompagnement graphique, où le décor, toujours bien placé, se comporte, à l'égard de la typographie comme, dans une phrase bien formée, un adjectif de bon choix ajoute à la couleur d'un substantif<sup>2</sup>.



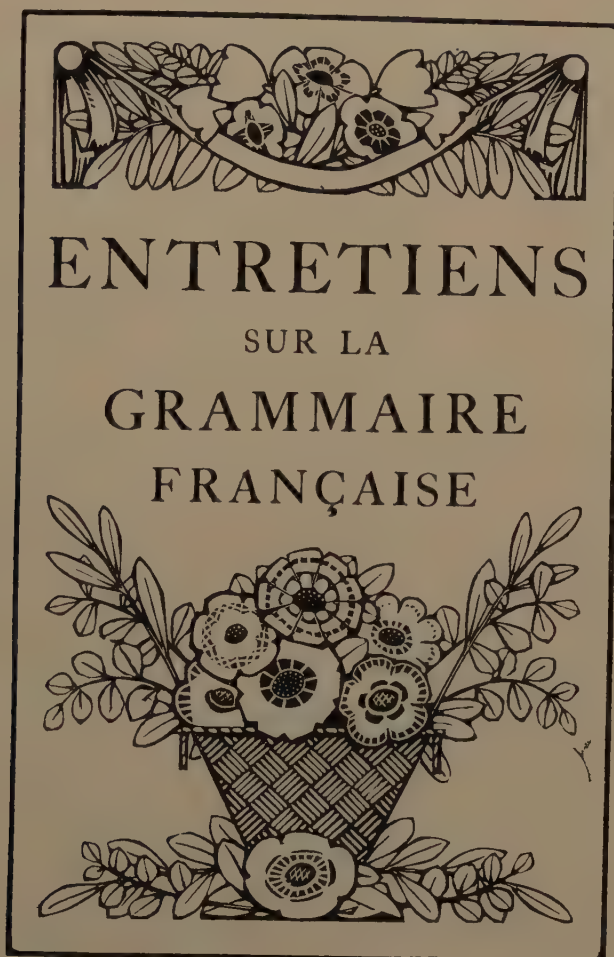
Viennent ensuite, chez Helleu, *Les Paradis artificiels*, de Baudelaire, en une combinaison de noirs et de rouges, qui soutient avec énergie l'invention des lettrines et celle des frontispices. Il y a là un ensemble de vingt planches où, toute description étant laissée à l'œuvre littéraire, sont évoqués, néanmoins, avec un tact qui ne se dément point, les voluptés de l'opium, les

marque oblique, du livre enfin que le philosophe ouvre et relit lorsque, fatigué, il s'est assis à l'ombre sur quelque tertre herbeux, n'oubliant ni le clavecin, ni les petites boîtes, ni les colliers de M<sup>me</sup> de Warrens, le graveur a voulu suivre Jean-Jacques, dans sa promenade solitaire, d'assez près pour l'entendre rêver, d'assez loin pour ne point troubler sa songerie. Il semblerait qu'il ait pris un plaisir particulier à ordonner cet ouvrage gravé, comme une interprétation de son propre état d'esprit alors qu'enfant, il maraudait vers les fleurs et papillons de son goût.

1. A peu près contemporains de cette œuvre, sont des couvertures de collections, un nombre considérable d'ornements, des ex-libris très heureusement parlants, d'entre lesquels il convient de mentionner celui de la bibliothèque Émile Chamontin où la grappe enrubannée et le livre ouvert opposent, avec une mâle puissance, les notes du beau noir massif et du blanc lumineusement réservé ; celui, encore, qui fut composé pour une actrice dont la collection d'ouvrages du XVIII<sup>e</sup> siècle appelait ce « signe » tout d'à-propos, où, en une gamme claire, aérée, s'associent, dans la résille d'un dessin élégant et résolu, le masque de comédie, le cothurne, le tambourin, la lyre orphique et le livre. Ces deux témoignages suffiraient à indiquer logiquement, aux amateurs d'ex-libris, le talent, tout de mesure, d'A. Latour. — À signaler en outre l'achèvement récent d'une série de vignettes typographiques, pour la fonderie Peignot.

2. L'artiste dont il s'agit ici répète volontiers : « Un décor excessif désaxe la belle construction d'une page. L'important est de concevoir une parure exactement appropriée au livre, et non point de tenter de faire un livre qui soit, pour le seul graveur, un prétexte de briller. Mieux encore, une gravure, détachée d'un livre pour être présentée isolément perd beaucoup de ses qualités, puisqu'elle a été conçue uniquement pour s'accorder avec le format de la page et le caractère typographique qui y intervient. »

mirages de la personnalité dédoublée par un redoutable artifice, et les tortures aussi, pieuvres attachées à leur proie, escortant jusqu'à la mort celui qui se laissa aveugler par les fumées de l'illusion. De ces motifs d'en-tête et autres dessins, j'ai pu voir des épreuves d'artiste et dois confesser que, tout



en restant des plus estimables, l'ouvrage même donne, de leur valeur, une idée inférieure. Un papier peut-être trop dur, une encre trop molle, ont eu pour effet que, dans le livre, et visiblement, les traits n'ont point conservé toute la pureté de l'original.





L'*Euréka*, d'Edgar Poe, est un prodigieux travail de préscience, généralement trop peu connu. On y découvre des vues prophétiques sur l'interpénétration de la Matière, de l'Esprit et de l'Éther, que ne renierait ni un Charles Richet, ni un Oliver Lodge. L'éditeur Helleu a eu la pensée de rééditer ce « livre enseveli », et ce fut alors, pour Alfred Latour, le prétexte, saisi avec transport par un artiste de culture philosophique, de figurer sur le bois quelques beaux fragments de la coupole céleste, sans préjudice de toute la famille des planètes : « J'ai trouvé là, m'avoua-t-il, un plaisir immense, celui d'accomplir un voyage dans l'infini, en croupe de la chimère, avec un visionnaire génial. »



Les *Entretiens sur la Grammaire française*, de M. Abel Hermant (Ed. *Le Livre*) se prêtaient mal aux jeux de l'imagination. L'artiste, laissé libre de charpenter sa page, a vaincu la difficulté, sans l'auxiliaire de la lettre ornée, par une souple et intelligente suite de frontons où, autour d'une retombée de ruban, il a fait jouer des motifs floraux, d'une ingénieuse subtilité, tant par l'agencement des masses que par la nuance du trait. Ces modulations sur un thème plutôt ardu lui font grand honneur.



*L'Homme de cour*, de Balthasar Gracian (Léon Pichon), — deux bandeaux, deux lettrines et culs-de-lampe, en noir et rouge, — était illustré par A. Latour dès le début de 1923. C'est dire, ainsi qu'en prévient l'éditeur, que « la publication n'a pas été suggérée par une édition récente. » (On sait en effet que le roman de Gracian devait retrouver un regain d'actualité, quelques mois plus tard.)



Les *Triumphes*, de Pétrarque (traduction Henri Cochin), allaient favoriser à l'artiste les moyens de dire, avec éloquence, beaucoup de lui-même, en six bandeaux imageant le texte où, vers des sphères de plus en plus limpides, monte la matière jusqu'à l'Esprit. Triomphe de l'*Amour* : cœur ardent, chaînes rompues, flèches et roses. Triomphe de la *Pudeur* : fleurs de lys et diamant étoilé. Triomphe de la *Mort* : le squelette d'une main, dressé entre

deux palmes<sup>1</sup>. Triomphe de la *Renommée* : les ailes, les couronnes, les tubas et les astres rayonnants. Triomphe du *Temps* : le soleil en marche et les maisons zodiacales. Triomphe de l'*Éternité* : Dieu, qu'exprime le triangle à la pointe renversée (involution). La juste graduation de ces six planches témoigne de tout ce qu'A. Latour a su joindre de lucide méditation à sa technique sûre.



Pour les *Pensées de Marc-Aurèle* (Helleu), il retourne à la Bibliothèque. Il lui faut rechercher les portraits d'empereurs romains. Il se plaît à déchiffrer la psychologie de ces profils dont il importe, pour lui, de restituer, par la sensibilité du trait, le relief numismatique. Les deux effigies que nous publions montrent qu'il sut ne point échouer en cette tâche difficile<sup>2</sup> (De même, ici, peut-on regretter certaines différences entre les tirages d'artiste et celui du livre).



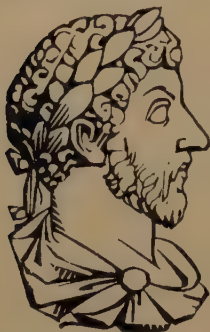
L ne nous semble pas qu'une préférable conclusion puisse être donnée à cette étude, sinon celle dont les éléments sont fournis par ces « aveux » que l'on recueille, comme le meilleur d'eux-mêmes, près des artistes, lorsqu'on les fait parler de leur art et qu'à leur insu, on note des déclarations de principe dont ils ne croient pas, dans le moment, que l'on puisse faire état. C'est ainsi que j'ai entendu A. Latour me dire, — autant de parenthèses qui n'afféraient que secondairement à notre entretien, — telles phrases dont la signification me paraît, tout au contraire, expliquer, à côté et au-dessus de son œuvre même, l'homme tout entier. Venant à la suite de l'exposé des productions, ces paroles feront une balance équilibrée avec les considérations générales qui ouvrent notre article.

— La gravure sur bois n'a de sens que si elle fait surgir le vrai caractère de la matière où elle prend appui, caractère non pas traduit par un procédé systématique, mais où, dans tous les cas, la matière commande, régente le métier.

1. Comme il est louable de nous avoir épargné le crâne et le croisement des tibias !

2. Actuellement, l'artiste prépare une série de planches pour *Chez nous*, de M. Joseph de Pesquidoux, vingt récits dont l'action se déroule au pays d'Armagnac. Parmi les ornements, on trouvera des paysages qu'en mai 1924, A. Latour est allé étudier sur place.

— Le champ libre appartient à celui qui saura, en perfection, faire un dessin avec des outils dans du bois, à la condition qu'il respecte la nature du



bois à tout instant. C'est exiger, de qui prétend au titre de maître ès-gravure, une technique impeccable et ce don de savoir différencier, dans et avec la matière, l'esprit et la forme de tous les objets, par la variété infinie d'un dessin homogène<sup>1</sup>.

— N'attachons pas d'importance, aujourd'hui, aux restaurateurs du style archaïque en gra-



vure. Il y a, sous ce « respect du passé », toute une facilité qui se dissimule. Ne repoussons pas, en parlant de suavité d'âme et de simplicité naïve, ce que la science du bois a pu nous apporter. Toute imitation est mauvaise. Le bois n'impose à personne une feinte candeur.

— La sensibilité, dont certains font leur unique cheval de bataille, ne perd rien à s'apparenter avec le soin et l'ordre. Jean-Sébastien Bach était sensible et écrivait au respect des lois du contrepoint.

— Un avenir magnifique est promis au bois dans le livre.

ritablement moderne est celui à qui la vie de son temps est sympathique,



Par là, nous pouvons faire éclater, à la face du monde, le plus pur du génie français, qui est fait de rythme clair, d'analyse saine, et de méthode. Ce qui est, chez nous, une richesse philosophique est aussi une richesse de l'art.

— Bien des artistes supposent qu'être moderne, c'est savoir être d'accord avec la mode. L'homme vé-

1. Alfred Latour nous demande d'observer, — et ce n'est que justice, — qu'un bon nombre de ses gravures sont prévues pour un tirage en deux tons, noir et couleur, et que, cette catégorie importante de sa production ne pouvant prendre place ici, il se voit limité à ne présenter qu'un seul genre d'ornement. On ne l'en suspectera pourtant point de monotonie, ce que nous publions de lui comportant, déjà, par les sujets, l'expression et les ressources techniques, une rassurante diversité.



qui aime en saisir toutes les nuances et modalités, fût-ce au prix d'un dou-



## L'HOMME DE COUR

MAXIME I.

*Tout est maintenant au point de sa  
perfection, et l'habile homme  
au plus haut.*



L faut aujourd'hui plus de  
conditions pour faire un  
sage, qu'il n'en fallut an-  
ciennement pour en faire  
sept; et il faut en ce tems-ci plus

loureux effort. Celui-là, en parlant, en écrivant, en gravant, sera moderne

qui sait être soi-même en son siècle et à l'heure qui sonne, qui ne grimace pas pour dire ce que sa clairvoyante connaissance du monde actuel et de ses contemporains lui a appris, qui ne se tord pas le poignet pour faire du nouveau à tout prix. Être moderne, c'est mesurer à la fois tout le passé et toute son époque en vraie grandeur, et se contenter de son empire. L'artiste, sur ces données, et le graveur plus que tout autre, est à l'aise pour être loyal en son métier et utile aux fins de son art.

— Dans le livre illustré, je suis opposé à la gravure qui s'efforce de représenter une scène du texte : c'est double emploi. Le lecteur doit trouver au texte un cadre pour le faire valoir sans le répéter.



ELLE est cette figure d'artiste, pondérée et à la fois enthousiaste, figure si intéressante aux yeux du « chercheur d'âmes ». On y trouve, avec des précédents probants de sa valeur, de robustes promesses pour demain, et surtout, des garanties, des sécurités, des bases fortes sur lesquelles on voit le méthodique et éclectique Alfred Latour édifier, en conformité avec un vœu de raison toujours présent à sa mémoire, une œuvre où il n'en garde pas moins toutes ses libertés de créateur. Je crois qu'il y a là, en l'époque où nous vivons, un très rare mélange, dans un même individu, des aptitudes, si distinctes, qui servent l'artiste de l'esprit et le savant de la matière, dans la conduite de leurs travaux et l'épanouissement de leur personnalité.

C'est cette « combinaison » si peu commune qui a retenu mon attention lorsque l'occasion me fut offerte d'approcher l'illustrateur de *Pétrarque* et de *Marc-Aurèle*. L'antithèse de ces deux hautes figures est même singulièrement frappante dans l'œuvre d'un graveur que le sort, probablement très conscient, a conduit, en quelques mois, près de la belle Laure de Noves et du plus vertueux des empereurs romains. Et je reste des plus impatients d'observer ce qu'il adviendra de ce talent assez maître de lui pour se diriger avec tant de sûreté, entre ces deux courants, qu'une fausse conception de l'indépendance artistique et des disciplines scientifiques nous a, depuis trop longtemps, amenés à supposer contradictoires.

## CHRONIQUE MUSICALE

---

OPÉRA-COMIQUE : *La Forêt bleue*, conte lyrique en trois actes (d'après les contes de Perrault), poème de M. Jacques Chenevière, musique de M. Louis Aubert. — *Fra Angelico*, tableau musical en un acte, livret de M. Maurice Vaucaire, musique de M. Paul Hillemacher. — *Les Burgraves*, musique de M. Léo Sachs.



*La Forêt bleue* n'est point plantée d'hier, et la primeur en fut donnée en décembre 1911<sup>1</sup> à l'Opéra de Boston, sous la direction de M. Henri Russell, M. Coplet tenait la baguette orchestrale. Le succès en fut très honorable, et il ne le sera vraisemblablement pas moins auprès du public parisien.

Le librettiste a fait pour Perrault ce qui avait précédemment été fait pour Hoffmann (mais cette fois un peu plus clairement, tout de même !). Séparément, les contes charmants qui enchantèrent notre jeunesse avaient en grande partie été portés à la scène avec accompagnement de musique : *Cendrillon*, *le petit Chaperon rouge*, *la Belle au bois dormant*, *Peau d'âne* ; et les noms de Rossini, de Boieldieu, de Nicolo et de Massenet nous attestent que ce ne fut pas en vain. Réunir quelques-uns d'entre eux ne constituait pas une besogne bien ardue ; M. Chenevière sut l'accomplir avec une souriante bonhomie.

Le livret est suffisamment puéril et parfois poétique, un peu languissant aussi et trop peu conforme à l'excellent modèle légué par le bon Perrault, avec « sa rédaction simple, courante, d'une bonne foi naïve ; quelque peu malicieuse pourtant et légère, telle que tout le monde la répète et croit l'avoir trouvée<sup>2</sup>, » ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que l'auteur de ces aimables contes soit incapable de poésie, lui qui a peint si joliment « la tendre Philomèle,

dont la voix  
Réveille les échos qui dorment dans un bois. »

1. La brochure de M. Vuillemin consacrée à *Louis Aubert* donne la date du 8 mars 1913 ; la partition indique décembre 1911. L'une et l'autre sont éditées par MM. Durand et fils. N'y aurait-il pas moyen de s'entendre pour arriver à la concordance des dates ?

2. Sainte-Beuve.



La musique de M. Louis Aubert n'est, elle, ni simple, ni courante, ni naïve, mais, par contre, elle est légère, malicieuse, élégante et poétiquement distinguée. C'est le mouvement perpétuel, et il n'est mot ni geste ni pensée fugitive, qui ne trouvent en elle leur exacte et preste répondant. Au besoin s'y glisse le refrain populaire, et l'entrée d'une porteuse de pain est aussitôt commentée par l'orchestre nous informant que

La boulangère a des écus.

Cette musique sait être au besoin réaliste, et les beuveries de l'Ogre sont par elle magistralement illustrées. Mais c'est surtout dans l'assemblage des voix de fées que triomphe le compositeur. Spenser l'eût choisi pour accompagner les vers aériens de sa délicieuse *Fairy Queen*, et telles pages du second acte sont à cet égard inestimables. La disposition des parties vocales, les mélanges des colorations instrumentales apportent à l'oreille et à l'esprit de l'auditeur une pure et délicate jouissance. Et c'est à cause de ces harmonieuses trouvailles que cet acte nous paraît être incontestablement le meilleur des trois.

Le troisième nous en semble le moins bon, et le sommeil qui clôt les paupières des gardes et des dames d'honneur est regrettablement contagieux. Si du moins le réveil de la princesse était suivi d'un duo amoureux de nature à compenser le trop soporifique préambule ! Il n'en est rien, hélas ! Mais enfin le chœur final nous ramène aux agréables effluves, et rien ne nous interdit d'espérer que les princiers amants, une fois livrés à la solitude amoureuse, retrouveront les accents passionnés par où se signalèrent Paul et Marguerite, Roméo et Juliette, Tristan et Yseult...

M. Albert Wolff a dirigé cette féerie avec l'autorité que nous lui avons si souvent reconnue. Quant à l'interprétation, elle est généralement satisfaisante. M<sup>me</sup> Brothier chante et joue avec un entrain juvénile le rôle du petit Chaperon rouge, encore que sa candeur manque forcément de spontanéité. M<sup>lle</sup> Nini Roussel incarne un petit Poucet absolument réussi, mais que son larynx trahit par instants. M. Friant, ténor vraiment princier, déploie à l'aise sa belle voix si bien conduite, et M. Lafont figure le plus impressionnant des ogres. M<sup>lle</sup> Guyla n'est-elle pas un peu trop imposante dans le rôle d'une princesse qui eût peut-être gagné à de moindres dimensions ? Mais sa voix est agréable, et cela sans doute peut suffire à charmer le prince. MM. Roger et Baye et M. Guénot tiennent irréprochablement des rôles secondaires.

La mise en scène est inégale. Je n'ai pas beaucoup aimé les maisons de poupées du premier acte, mais la forêt du second est féerique à souhait.

Le *Fra Angelico* de MM. Maurice Vaucaire et Paul Hillemacher m'a, je l'avoue, presque complètement déçu, et en voyant le moine-peintre traçant de larges dessins sur la muraille de l'église, au lever du rideau, j'espérais mieux de ce qui allait suivre. Cette impression première me rappelait les vers de Sully-Prudhomme sur le religieux de Fiesole :

Au jour qui commence de croître,  
La vitre luit sous les barreaux,

Et les colonnettes du cloître  
Sentent l'ombre des passereaux.

Et le moine suivant les prunelles,  
Avec ce rayon pour pinceau,  
Fait les anges brillants et frères  
Qui forment de leurs fines ailes  
Sur la Vierge un splendide arceau.

Mais ce qui se déroule dans le jardin conventuel des sœurs de Sainte-Agnès n'offre vraiment rien qui se puisse rattacher spécialement au doux interprète des béatitudes franciscaines. Une jolie scène nous présente des enfants vêtus en anges, puis se succèdent, 1° un mendiant apportant au peintre une statuette profane, 2° une jeune femme priant pour son amant occupé à se battre contre les Milanais, 3° la mère de ce soldat, laquelle, venant d'apprendre son trépas glorieux, vient prier pour le repos de son âme, 4° les religieuses qui entourent l'amante et l'engagent à prendre à son tour le voile. La conclusion d'ailleurs est émouvante : la mère, en sortant de l'église, s'incline devant la maîtresse de son fils en lui demandant de prier pour celui-ci. Et le rideau tombe sur un *Ave Maria*.

Tout cela est un peu bien décousu. La musique de M. Hillemacher est solidement établie, sûre et consciencieuse. Le *Prélude* instrumental et les scènes enfantines en forment la meilleure part ; le reste ne présente rien de saillant et qui puisse évoquer la suave et tendre personnalité de l'admirable peintre du *Couronnement de la Vierge*.

M. Oger personnifie avec talent le grand artiste mystique, et M<sup>mes</sup> Luart, Estève et Ferrat l'entourent fort convenablement. M. Catherine dirige avec sûreté l'orchestre et les ensembles vocaux. Enfin il convient de louer le décor ensoleillé qui encadre l'action.

Les *Burgraves* de M. Léo Sachs témoignent de plus d'admiration que de respect pour le texte de V. Hugo, et malgré une imitation docile et appliquée des procédés wagnériens, la valeur de la partition n'excuse pas la profanation du poème, plus épique d'ailleurs que dramatique, qui en a fourni la trame.

RENÉ BRANCOUR

## BIBLIOGRAPHIE

René SCHNEIDER. — *L'Art français. I. Moyen âge et Renaissance* (Coll. des Patries de l'Art). 1 vol. in-8. 236 p., 149 illustr.

**L**e volume que M. R. Schneider, professeur d'histoire de l'art moderne à la Sorbonne, vient de consacrer à l'Art français du Moyen âge et de la Renaissance inaugure avec éclat la nouvelle collection des *Patries de l'Art*, créée par l'active Librairie Laurens, qui comprendra une série d'études sur l'art grec, l'art byzantin, l'art italien, l'art allemand, etc... L'auteur a réussi ce tour de force d'esquisser en quelques pages aussi brillantes que substantielles les caractères et l'évolution de l'art roman, de l'art gothique, de la Renaissance, sans rien omettre d'essentiel. On sent que ces chapitres fortement documentés et au courant des dernières recherches ont été professés avant d'être écrits et qu'ils ont subi l'épreuve salutaire de l'enseignement. Aussi ce petit livre sobre et plein est-il sans conteste la meilleure initiation à l'étude de l'art français qu'on puisse actuellement recommander à des étudiants. L'illustration très abondante est choisie avec un goût très sûr et sa valeur démonstrative est rehaussée par un bref commentaire qui complète fort heureusement les légendes<sup>1</sup>. Deux volumes du même type seront consacrés à l'histoire de l'art français classique et moderne.

L. R.

1. Signalons en vue d'une seconde édition de menues fautes d'impression qui se sont glissées dans le texte. P. 184. Charités demi-nues au lieu de Charites. — P. 213. La légende rapproche de la Galerie de François I<sup>er</sup> à Fontainebleau les grandes galeries de Vaux, de Versailles. Il n'y a pas de galerie de ce genre au château de Vaux. — P. 220. Le bahut Henri II est en réalité une armoire ou un cabinet.

*Alteste deutsche Malerei*, von H. EHL. In-8, 14 p. av. 48 pl.; — *Mittelalterliche Elfenbeinarbeiten*, von W. VOLBACH. In-8, 16 p. av. 48 pl.; — *Chinesische Kleinplastik*, von O. BURCHARD. In-8, 10 p. av. 48 pl. (Fasc. 10, 11 et 12 de la coll. « Orbis Pictus, Weltkunst Bücherei » publiés sous la direction de Paul WESTHEIM. E. Wasmuth, éditeur à Berlin).

**A** en juger par ces trois échantillons, la collection « *Orbis pictus* » (quel titre bizarre !) vaut surtout par l'abondance et l'exécution satisfaisante des illustrations (en *simili*), encore qu'on puisse regretter l'absence de légendes au bas des images, remplacées par des numéros qui renvoient à une table. Le texte des notices, très condensé, est gâté par un excès de dogmatisme nébuleux et sentencieux, qui dégénère trop souvent en galimatias. A cet égard la notice consacrée par M. Ehl à la peinture germanique primitive est un véritable modèle du genre : il y est question d'un « gothique latent » qui pénètre l'art des invasions barbares et, comme exemple typique du génie artistique germain, on nous donne... les miniatures des moines irlandais, « chef-d'œuvre de l'instinct anti-classique ». Je croyais jusqu'à présent que ces moines étaient des Celtes, partiellement romanisés. Un autre inconvénient de ce nationalisme exaspéré se révèle dans le choix des œuvres d'art reproduites : ainsi, dans le fascicule consacré à la petite sculpture chinoise, presque tous les exemples sont tirés de collections allemandes. Il y a plus d'éclectisme dans le livret sur les ivoires qui est, à tous égards, le mieux venu des trois.

T. R.



Wilhelm von BODE. — **Sandro Botticelli**. Berlin, Propyläen Verlag (collection : « Die führenden Meister »). In-8 Jésus, II-231 p., nombreuses illustrations.

**B**otticelli n'est plus tout à fait autant à la mode qu'au temps où le préraphaélisme britannique battait son plein ; le snobisme dernier cri oscille entre la fausse naïveté du nouveau giottisme et la rhétorique creuse de l'art jésuite. Pourtant Sandro Filipepi reste le représentant le plus caractéristique, le plus séduisant, le plus imaginaire de cette charmante Renaissance purement florentine dont le naturalisme pénétré d'humanisme, d'une grâce nerveuse, mélancolique et un peu tarabiscotée s'épanouit vers la fin du xv<sup>e</sup> siècle à la cour de Laurent le Magnifique. Il faut donc remercier M. Bode d'avoir mis au point dans cette étude, rapidement rédigée, mais où se résume une longue expérience, les résultats d'un demi-siècle de travaux critiques consacrés de différents côtés au peintre du *Printemps*. A la vérité M. Bode, qui appartient à une génération déjà un peu ancienne, n'admet pas toutes les conclusions de l'école hypercritique ; il réagit même très fortement contre le scepticisme de Morelli et de Horne, contre les constructions trop ingénieuses d'un Berenson. Il rend au maître lui-même beaucoup de Madones de sa jeunesse, beaucoup de portraits de sa maturité, dont plusieurs « Simonetta », et même quelques tableaux de sa vieillesse morose, qu'on lui avait enlevés pour les attribuer à des élèves anonymes ou au quelque peu falot « amico di Sandro » : peut-être même est-il allé trop loin dans cette réaction, notamment en faveur de quelques morceaux suspects, de collections particulières d'Allemagne ou d'Amérique. Mais, dans l'ensemble, les diverses phases du talent de Botticelli, successivement influencé par Filippo Lippi, par Verocchio, par Ange Politien, par Savonarole, paraissent bien caractérisées, les œuvres principales exactement datées, analysées avec finesse, érudition et discernement, sans tomber dans l'excès de subtilité ou l'abus des allusions politiques où se sont complu quelques commentateurs anglais et italiens. L'admiration sincère que l'auteur professe pour son héros ne le conduit pas non plus à exagérer son mérite : il voit avec raison en lui le plus grand avant les très grands, dont il a, par divers côtés, préparé l'avènement ; mais ce délicat

psychologue, ce délicieux peintre de Vierges et de portraits idéalisés ne fut ni un coloriste, ni un paysagiste, et son espace — n'en déplaie aux fanatiques des « Valeurs tactiles » et des Volumes (par un grand V) — n'a souvent que deux dimensions.

L'illustration est copieuse et satisfaisante, quoi qu'on regrette l'absence de tout spécimen des dessins de Botticelli pour la Divine Comédie<sup>1</sup> ; l'absence de toutes légendes sous les figures est bien gênante : il faut constamment se reporter au *Verzeichnis der Abbildungen* relégué à la fin du volume. Dans une bibliographie assez complète, on s'étonne aussi de ne voir mentionner ni le *Botticelli* de Diehl, ni celui de René Schneider, alors que des monographies de vulgarisation anglaises, allemandes, italiennes, qui ne les valent pas, sont consciencieusement enregistrées.

T. R.

AMÉDÉE BOINET. — **Catalogue des œuvres d'art de la Bibliothèque Sainte-Geneviève**. Paris, 1924. 90 p.

**C**e catalogue descriptif et critique des trésors d'art de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, que M. Boinet a si efficacement contribué à remettre en lumière par deux articles sur les bustes de Coyzevox et de Caffieri parus en 1920 et 1921 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, apporte une très utile contribution à l'histoire de la sculpture française des xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles. L'auteur a déployé dans ce travail ses qualités habituelles d'information et de méthode. Il serait à souhaiter que son exemple fût suivi et que d'autres dépôts parisiens dont le grand public soupçonne à peine l'importance, notamment la Bibliothèque Mazarine et le Palais de l'Institut, fussent inventoriés avec le même scrupule.

L. R.

LÉONCE BÉNÉDITE. — **Le Musée du Luxembourg. Les Peintures. École française**. Paris. Laurens. 1923. In-8, 61 p. 331 grav.

**C**e catalogue, très abondamment illustré, est précédé d'un excellent historique du Musée d'art français contemporain, dont on peut faire remonter l'origine jusque

1. A la vérité on annonce un « tirage de luxe » de 200 exemplaires, comportant un album où sont reproduits 14 de ces dessins ; mais aucun exemplaire de ce tirage ne nous a été adressé.

à la Galerie du Luxembourg, déjà entr'ouverte au XVIII<sup>e</sup> siècle aux visiteurs qui venaient admirer la magnifique décoration de Rubens, mais qui n'a pris le caractère d'un Musée destiné aux artistes vivants qu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1818. Sous l'administration d'Étienne Arago et surtout de son successeur M. Bénédict, les collections se sont enrichies de dons importants : legs Caillebotte, don Charles Hayem, don Edmund Davis grâce auxquels on a pu rendre hommage aux Impressionnistes, à Gustave Moreau, à l'École anglaise. À défaut de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice auquel il a fallu renoncer, l'annexion du Jeu de Paume et de l'Orangerie des Tuileries a permis de dégager un peu l'Orangerie du Luxembourg qui depuis 1875 sert d'abri provisoire au Musée.

L. R.

A.-F. KENDRICK et C.-E.-C. TATTERSALL. — *Hand-woven carpets Oriental and European*. London. Benn Brothers (1922). In-4°, 198 p. av. 205 planches.

**M** Kendrick, conservateur du département des tissus au Victoria and Albert Museum, vient de publier sur les tapis un livre excellent ; le sujet avait tenté beaucoup de spécialistes en ces dernières années, et plusieurs l'avaient traité de façon remarquable, tel M. Martin ; M. Kendrick, après eux, a su ne pas les répéter et parfois faire mieux qu'eux : il faut lui en savoir beaucoup de gré.

Une des plus sûres qualités de M. Kendrick est de savoir ignorer. Tous ceux qui ont essayé de pénétrer l'histoire du tapis en ont dû reconnaître l'obscurité : peu de documents sur les lieux d'origine, des traditions contradictoires, et des dates très rares et généralement incertaines ; la plupart des auteurs n'en ont pas moins affirmé, bâtissant des chronologies et établissant des provenances de la plus surprenante précision.

M. Kendrick ne donne pas dans ce travers et, devant une difficulté insoluble, il se borne à la constater, sans prétendre la résoudre de force. Tout le tableau qu'il trace de l'art du tapis en Perse est d'une prudence parfaite et qui n'exclut pas la clarté ; comme il convient, c'est le morceau principal du livre et il semble qu'on n'y puisse rien reprendre : les plus belles pièces connues sont citées dans un ordre logique ; ce qu'on sait d'elles est noté soigneusement, et déduit ce qu'on peut présumer ; leur style analysé avec les influences qu'on y distingue, les influences chinoises notamment qui s'y laissent sentir comme dans la miniature ou la céramique, et de très nombreuses illustrations, parfois en couleurs, permettent de vérifier les opinions de l'auteur comme ligne par ligne. Il nous renseigne sur les autres centres de fabrication : l'Arménie, l'Asie-Mineure, le Caucase ou l'Espagne — centres souvent bien difficiles à démêler — avec la même circonspection, et sa méthode prudente entraîne la confiance. Peut-être a-t-il tourné un peu court quand il a eu affaire aux tapis européens, et sans doute les tapis de la Savonnerie nous plaisent-ils plus qu'à lui ; mais le chapitre sur les tapis anglais est fort intéressant et il en reproduit plusieurs qui sont à l'honneur des ateliers britanniques.

À cette histoire du tapis par M. Kendrick, M. Tattersall a ajouté un long appendice sur les procédés de fabrication ; entrant dans les moindres détails, il les explique en spécialiste consommé, et ses renseignements, très généralement inédits, ne manqueront pas de rendre service. Tel est d'ailleurs l'éloge qu'on doit faire de tout l'ouvrage : il sera d'une utilité constante pour les érudits aussi bien que pour les amateurs, leur offrant de sûres informations et mettant à leur disposition, dans les 205 reproductions de pièces tirées des collections les plus diverses, d'incomparables matériaux.

R. K.

KARL W. HIERSEMANNN

LEIPZIG

Maison d'édition

KÖNIGSTR. 29

*Mes dernières grandes publications :*

FRIEDRICH H. HOFMANN

## Geschichte der Bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg

Trois volumes in-4°. Avec 472 illustrations, 12 planches en couleurs et 12 planches en noir. XIV-732 pages.  
Relié en demi-parchemin. Prix : \$ 48.

La manufacture de Nymphenbourg, près de Munich, fondée en 1761, était la plus célèbre de toute l'Allemagne du Sud. Son histoire est donc intéressante pour la connaissance de la porcelaine. L'auteur, qui est directeur des ex-musées royaux de la Bavière, décrit en trois grands volumes la *Wirtschaftsgeschichte und Organisation*, le *Werkbetrieb und Personal* et la *Produktion und Verschleiss*. Le texte scientifique est illustré par un grand nombre de documents et de 24 planches, dont la moitié en phototypie en couleurs. Elles révèlent la grâce harmonieuse et le charme excellent de ces porcelaines de Nymphenbourg.

PAUL SCHUBRING

## CASSONI

*Truhen und Truhenbilder der italienischen Renaissance.*

L'ouvrage in-4° renferme 492 pages de note et 16 planches phototypies reproduisant 47 illustrations. Les planches en impérial-folio. 10 pages et 210 phototypies avec 595 illustrations, dont 9 en couleurs. Relié en deux volumes en toile. Prix : \$ 60.

Le bahut est sans aucun doute un des meubles les plus vieux et intéressants de tous les pays. Mais c'est en Italie dans les années de 1350 à 1530 où il gagne sa valeur artistique, parce qu'il fut employé comme coffre nuptial. En ce temps on l'a décoré avec des sculptures abondantes et tableaux représentant des scènes profanes et mythologiques. Cette décoration profane donne à ces tableaux leur valeur spéciale. Au contraire des tableaux religieux elles dévoilent la civilisation et les coutumes de ces siècles montrant en nombreuses illustrations les manières de s'habiller, de porter les armes, de célébrer de grandes fêtes et des triomphes. On voit en couleurs des villes et des paysages, des bois et des rivières, qui sont peuplées par des nymphes et déesses. Cette collection de modèles splendides et de tableaux intéressants sera indispensable à chaque collectionneur et amateur de l'art.

RUDOLF J. BURKHARDT

## Gewirkte Bildteppiche des 15. und 16. Jahrhunderts zu Basel

Avec 65 illustrations dans le texte et 25 phototypies. VII-66 pages. Impérial-folio. Relié en demi-chagrin.  
Prix : \$ 38.

Ces vieux tapis provenant du Haut-Rhin représentent les mêmes sujets que les tapis français du même temps : des chasseurs et des courtisans, des animaux mythologiques et fabuleux, des jardins d'amour et des scènes allégoriques. Mais ils ont leur caractère spécial par la grande vigueur des couleurs, qui est d'une harmonie vraiment ravissante.

*Le catalogue de mes livres de fond sera envoyé gratuitement.*

KARL W. HIERSEMANNN

LEIPZIG

Maison d'édition

KÖNIGSTR. 29

\*\*\*



CHEMIN de FER de PARIS à ORLÉANS



VIC-SUR-CÈRE (Cantal)

## L'Auvergne

En Auvergne et dans les régions voisines, il existe de grandes stations thermales ou climatiques: La Bourboule, le Mont-Dore, Saint-Nectaire, Royat, Vic-sur-Cère, le Lioran, Nèris-les-Bains, Evaux-les-Bains, Miers près Rocamadour, etc...

En outre, les Gorges du Tarn sont une des merveilles naturelles de la France et vers les Cévennes se trouve Lamalou-les-Bains.

*En été des services automobiles au départ du Mont-Dore (notamment sur St-Nectaire et Besse) et de Vic-sur-Cère permettent la visite des plus beaux sites.*

Pour tous renseignements, consulter le *Livre* Guide officiel de la Compagnie d'Orléans.

## PAR LE RÉSEAU DE L'ÉTAT

VISITEZ

### LE MONT SAINT-MICHEL

Merveille unique au monde

#### LA NORMANDIE

ses gigantesques falaises  
ses côtes verdoyantes, ses forêts  
ses monuments grandioses

#### LA BRETAGNE

ses plages, ses îles, ses rochers  
ses sites admirables  
ses vieux monuments

#### LA SUISSE NORMANDE | LA COTE D'EMERAUDE

LA COTE DE GRANIT

#### LES PLAGES DE L'OCÉAN

La Touraine, le Maine, le Poitou  
l'Anjou, la Vendée, l'Aunis et la Saintonge  
Leurs Châteaux et leurs Monuments

#### LONDRES

Par DIEPPE-NEWHAVEN  
TRAINS LUXUEUX

Puissan paquebots à turbin  
es plus rapides de la Manche

MAXIMUM DE CONFORT  
MINIMUM DE DÉPENSE

#### LES ILES DE LA MANCHE

#### JERSEY

Par GRANVILLE et St-MALO  
Magnifiques et nombreuses  
Excursions

ILES CHAUSEY, GUERNESEY  
AURIGNY ET SERQ

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON  
ET A LA MÉDITERRANÉE

## Train spécial à prix réduits pour Fontainebleau, Thomery et Moret.

Le train spécial d'excursion à prix réduits, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes, qui est mis en marche, chaque dimanche, jusqu'au 7 septembre prochain, de Paris à Fontainebleau et Moret, s'arrêtera à Thomery à partir du 3 août.

ALLER.

Paris, dép. 7 h. 31 ; Fontainebleau, arr. 8 h. 35 ;  
Thomery, arr. 8 h. 46 ; Moret, arr. 8 h. 52.

RETOUR.

Par tous les trains du même jour dans les conditions prévues pour les voyageurs ordinaires.

PRIX DES BILLETS (aller et retour).

Paris-Fontainebleau. 2<sup>e</sup> cl. : 12 fr., 3<sup>e</sup> cl. : 7 fr. 50  
Paris-Thomery. } 2<sup>e</sup> cl. : 13 fr., 3<sup>e</sup> cl. : 8 fr. »  
Paris-Moret. }

Le nombre des places est limité.

Le train spécial donne à la gare de Fontainebleau la correspondance avec le Service Automobile P.L.M. d'excursions en forêt.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON  
ET A LA MÉDITERRANÉE

## Relations de Paris avec les Villes d'Eaux et les Centres de séjour de la Savoie et de la Tarentaise pendant la saison d'été.

L'attention des voyageurs désireux de se rendre dans les villes d'eaux et les centres de séjour de la Savoie et de la Tarentaise est appelée sur les relations suivantes :

1<sup>o</sup> A partir du 1<sup>er</sup> juin :

**Rapide de nuit.** — Places de luxe, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, entre Paris, Évian et Annecy :

Paris, dép. 20 h. 10 ; Thonon, arr. 8 h. 2 ; Évian, arr. 8 h. 23 ; Annecy, arr. 6 h. 44.

A dater du 15 juin, ce train sera prolongé sur Saint-Gervais, arr. 9 h. 50 et Chamonix, arr. 11 heures.

**Rapide de jour.** — 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, wagon-restaurant, entre Paris, Genève et la Savoie.

Paris, dép. 8 h. 10 ; Genève, arr. 19 h. 25 ; Évian, arr. 20 h. 30 ; Aix-les-Bains, arr. 17 h. 27 ; Annecy, arr. 19 h. 35.

2<sup>o</sup> A partir du 1<sup>er</sup> juillet et jusqu'au 20 septembre :

**Rapide de nuit.** — Places de luxe, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, entre Paris, Évian et Chamonix-Mont-Blanc :

Paris, dép. 19 h. 40 ; Évian, arr. 7 h. 35 ; Sallanches-Combloux, arr. 8 h. 5 ; Saint-Gervais, arr. 8 h. 21 ; Chamonix, arr. 9 h. 49.

3<sup>o</sup> A partir du 5 juillet et jusqu'au 27 septembre :

**Rapide de nuit.** — Places de luxe, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> classes, entre Paris, Aix-les-Bains et La Tarentaise :

Paris, dép. 21 h. 45 ; Aix-les-Bains, arr. 6 h. 49 ; Moutiers-Salins, arr. 9 h. 31 ; Bourg-Saint-Maurice, arr. 10 h. 40.

Correspondance à Moutiers-Salins sur Pralognan, par auto-cars P. L. M.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK  
(États-Unis d'Amérique)

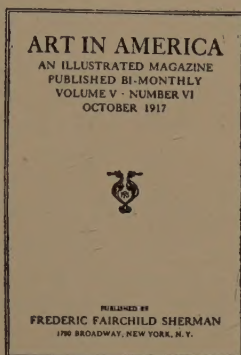
# ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



## PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »  
(The Dial.)

## ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »  
(New-York Times.)

## COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

Prix en dollars

ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark. . . . .	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox. . . . .	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield. . . . .	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr. . . . .	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield. . . . .	12 50
CINQUANTE PEINTURES de Inness. . . . .	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin. . . . .	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant. . . . .	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman. . . . .	25 »

## PEINTRES AMÉRICAINS

D'HIER ET D'AUJOURD'HUI

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »  
(Cincinnati Enquirer.)

## PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES

D'AMÉRIQUE

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »  
(Detroit Free Press.)

## LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotypie. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »  
(New-York Times.)

## INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 5.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »  
(The Review)

## PUBLICATIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS



## L'ART BELGE ANCIEN ET MODERNE, par

FIÉRENS-GEVAERT, Conservateur en chef des Musées royaux de Bruxelles.

Un volume in-4°, broché, de 36 pages, avec 19 illustrations dans le texte, 4 planches hors texte en typogravure, 1 planche double en héliotypie, 1 planche en héliogravure (triptyque de l'Annonciation). . . . . **PRIX : 8 francs.**

## LA COLLECTION SCHLICHTING au Musée

du Louvre, par Gaston MIGEON, Jean GUIFFREY et Gaston BRIÈRE, Conservateurs et conservateur adjoint au Musée du Louvre.

Un volume in-4°, de 24 pages, avec 9 illustrations dans le texte et 4 planches hors texte. . . . . **PRIX : 8 francs.**



# THE BURLINGTON MAGAZINE

## LA RESTAURATION DES PEINTURES

Les articles suivants, parus dans le *Burlington Magazine*, traitent avec autorité de ce sujet. Ces articles, de la plus haute importance pour les collectionneurs et marchands, décrivent et discutent supérieurement divers procédés, comprenant le rentoilage, le transport, la réparation, le vernissage et le nettoyage des couleurs à l'eau, etc.

Prix : 6 numéros, sh. 17/6, franco sh. 18/9; chacun : sh. 2/6, franco sh. 3 (sauf le n° 197 sh. 5, franco 5/6).

Essai sur le vernis au mastic . . . . .	par Sir Charles J. Holmes .	Nos 197.
Éléments de nettoyage des peintures . . . . .	Sir Charles J. Holmes .	228, 229.
Fumigations pour les parasites des panneaux. . . . .	D. S. Mac Coll . . . . .	230.
La restauration des peintures. . . . .	Henri T. Dover . . . . .	223, 224.

## L'ART FRANÇAIS MODERNE

Les importants articles illustrés qui suivent, parus dans le *Burlington Magazine*, intéressent la peinture française. On peut se procurer les numéros qui les contiennent à raison de sh. 5, franco sh. 5/6 (sauf les nos 149, 168, 173, 176, 178 à 180, 188, vendus chacun sh. 2/6, franco sh. 3).

Juin 1922.

2 sh. 6 d. (franco, 3 sh.).

### L'ART FRANÇAIS DES CENT DERNIÈRES ANNÉES

Ce numéro contient des articles de Roger Fry et Walter Sickert, avec nombreuses illustrations relatives aux expositions actuelles de Londres et de Paris.

La peinture française au XIX <sup>e</sup> siècle . . . . .	par Lionel Cust . . . . .	Nos 149.
Trois têtes de Degas . . . . .	Anon . . . . .	119.
Mémoires de Degas . . . . .	George Moore . . . . .	178, 179.
Degas . . . . .	Walter Sickert . . . . .	176.
« Madame Charpentier et sa famille », de Renoir . . . . .	Léonce Bénédite . . . . .	57.
Manet à la National Gallery . . . . .	Lionel Cust . . . . .	168.
« Paul. Cézanne », par Ambroise Vollard (Paris, 1915) . . . . .	Roger Fry . . . . .	173.
Sur une composition de Gauguin . . . . .	Roger Fry . . . . .	180.
Vincent Van Gogh . . . . .	R. Meyer-Riefstahl . . . . .	92.
Puvis de Chavannes . . . . .	Charles Ricketts . . . . .	61.
Lettres de Vincent Van Gogh . . . . .	F. Melian Stawell . . . . .	99.
Six dessins de Rodin . . . . .	Randolph Schwabe . . . . .	188.
L'art français moderne aux « galeries Mansard » . . . . .	M. S. P. . . . .	198.
Cézanne . . . . .	Maurice Denis . . . . .	82, 83.
Les sculptures de Maillol . . . . .	Roger Fry . . . . .	85.

Numéro spécimen sur demande.

Le *Burlington Magazine* jouit d'une autorité reconnue en matière d'art et d'histoire de l'art depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Ses collaborateurs sont les plus hautes autorités dans leur spécialité respective. Ses illustrations sont supérieures à celles de toute autre revue d'art, et la revue tend à constituer un guide complet en littérature artistique.

Parmi les sujets traités :

Architecture, armes et armures, bronzes, tapis d'Orient, porcelaine de Chine, broderies et dentelles, gravures, mobilier, vitrail, miniature, orfèvrerie, étains, vaisselle, peinture, sculpture, tapisserie, etc.

Table méthodique des principaux articles, franco, sur demande.

## THE BURLINGTON MAGAZINE FOR CONNOISSEURS

Illustré mensuel, net sh. 2/6.

17, Old Burlington Street, Londres, W. 1.



GALERIE

**BRUNNER**

11, Rue Royale, PARIS

*Spécialité de*

**TABLEAUX ANCIENS**

**TROTTI & C<sup>IE</sup>**

8, place Vendôme, 8  
PARIS

Tableaux de Maîtres

**JEAN ENKIRI**

ANTIQUAIRE-EXPERT

**ANTIQUITÉS ORIENTALES**

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot

Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

**J. FÉRAL**

PEINTRE-EXPERT

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS  
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

**SAVON DENTIFRICE VIGIER**

Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B<sup>e</sup> Bonne-Nouvelle, Paris.

**SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER**

*Hygiéniques — Médicamenteux*

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la  
peau du visage et de la poitrine. . . . . 4 fr. 40

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le  
corps. . . . . 3 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe  
et pour se raser. . . . . 3 fr. 90

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des che-  
veux, les pellicules, séborrhée, alopecie. . . . . 3 fr. 90

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.  
. . . . . 3 fr. 90

Savon sulfureux, contre l'eczéma. . . . . 3 fr. 90

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . . 3 fr. 90

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . . 3 fr. 90

Savon naphтол-soufré, contre pelade, eczémas. . . . . 3 fr. 90

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

EDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Vient de paraître :

**D E G A S**

PAR

**PAUL JAMOT**

Un volume in-4° carré, broché, de 160 pages de texte sur pur fil  
Lafuma, et 76 planches hors texte en typogravure reproduisant 88  
documents.

Prix : 90 francs.



# DEMOTTE

*Objets d'Art*

*Éditions d'Art*

PARIS

27, Rue de Berri

NEW-YORK

8 East 57 Street